PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 24 (193)
WARSZAWA
17 CZERWCA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

ROMAN KOŁONIECKI

„STAROŚWIECKA MŁODA PANI Z KRAKOWA"

O POEZJI MARII JASNORZEWSKIEJ (PAWLIKOWSKIEJ)

Zarówno *vox populi* jak i *vox dei*, t. zn. zarówno czytająca publiczność jak i krytyka wszelkich autoramentów, uznały Iłłakowiczównę i Jasnorzewską-Pawlikowską za najwybitniejsze poetki polskie doby ostatniej. Wysokie stanowisko Iłłakowiczówny w hierarchii literackiej zostało już przed kilkoma laty niejako oficjalnie przypieczętowane wielką nagrodą wileńską, a wkrótce potem i państwową. Jasnorzewska musiała znacznie dłużej na tę sankcję urzędową czekać; nagroda Związku Zawodowego Literatów Polskich, przyznana jej za tom *Śpiąca załoga*, miała być jakby przedwstępnym aktem wyróżnienia o znaczeniu i rezonansie ogólniejszym. Stała się nim nagroda miasta Krakowa, którą uwieńczono ostatnio świetny zbiorek wierszy Jasnorzewskiej p. t. *Balet powojów.*

Twórczość autorki *Wachlarza* związana jest swym losem i genealogią z pokoleniem poetów *Skamandra* i z tą atmosferą, jaka ich pierwszym wystąpieniom zespołowym towarzyszyła. Podobnie jak młoda, dytyrambiczna, gawroszowska niemal poezja Wierzyńskiego z okresu *Wiosny i wina* i *Wróbli na dachu* przeobraziła się potem w patos, w namaszczoną retorykę rzeczywistości zbiorowej, jaką znajdujemy w *Pieśniach fanatycznych*, — tak i u Jasnorzewskiej z bajkowych *Niebieskich migdałów* wyrosły później—drogą dziwnej na pozór ewolucji — wiersze o tonacji tak fałszywej, jak *Prawo nieurodzonych* (dedykowane Boyowi) i *Dobre urodzenie* (dedykowane Krzywickiej), pełne akcentów publicystycznych, tkwiące w problematyce społecznej, którą Skiwski nazwał ryczałtowo sprawą „życia ułatwionego". Żywiołowy, anarchiczny egocentryzm, którym poezja polska wyskandowała zdobycie niepodległości, zniknął prawie zupełnie; na jego miejsce przyszedł pesymizm katastroficzny, przyszedł prawem silnego a niespodziewanego kontrastu.

Niejednolite rozprowadzanie substancji lirycznej w wierszu, ogniskowanie treści emocjonalnej w wydźwięku końcowym i wyładowywanie całego jej naboju w efektownej poincie — stała metoda twórcza skamandrytów — cechuje także poezję Jasnorzewskiej. W konsekwentnym rozwoju swego kunsztu doszła ona nawet do tego, że z pointy uczyniła oś krystalizacyjną utworów lirycznych — wycyzelowanych miniatur, łączących w sobie błyskotliwość i lapidarność aforyzmu z nieokreśloną uczuciową barwą westchnienia. Indywidualność Jasnorzewskiej — wśród pokolenia rówieśników — wyraziła się przede wszystkim w tym, że poezja jej jest światem organicznie odpatetyzowanym, pozbawionym szerokiego tchu epickiego i tendencyj do kosmicznych mitologizacji rzeczywistości.

Jasnorzewska nie zwraca się do rzeczy i spraw świata z tą groźną inwokacją: „Nie jesteście przy mnie bezpieczne, bo porwę was w wir ducha, przemienię was w rzeczy wieczne!" (Morstin - Górska). Uświęcone antynomie życia i śmierci, cała bogata symbolika metafizyczna staje się dla niej tylko artystycznym pretekstem, wzniosłą poetycką żartobliwością, przedmiotem i pierwszym tworzywem wirtuozowskiego popisu. Realia pojęciowe i ideowe istnieją u niej tylko na planie sztuki i są tym, czym są w samej postawie artystycznej.

Ta integralność artyzmu zbliża Jasnorzewską do wybitnego Francuza, autora *Judyty*, Jeana Giraudoux, który jest dlatego poetą wielkim, że lotnością dowcipu i wyobraźni potrafił wewnątrz świata obiektywnego, rządzonego dionizyjską lekkomyślnością przeznaczenia, skonstruować systemat własny, zbudowany w całości z przypadków i kaprysów, że uczynił ze swojej sztuki sprawę wszechświata — sprawę Bożą. „Ideologia" i „technika" dowcipu, atmosfera żartobliwej żonglerki odgrywa w liryce Jasnorzewskiej rolę równie wielką, jak w jej komediach metaforyka czysto poetycka i subtelne inkrustacje nastrojowe. To właśnie sprawia, że Jasnorzewskiej-komediopisarki od Jasnorzewskiej-poetki nie podobna niczym rozgraniczyć — jak to już nieraz stwierdzili najkompetentniejsi krytycy.

Zdaję sobie sprawę, jak często bywają niefortunne paralele historyczno-literackie; mimo to ośmielę się jednak zestawić Jasnorzewską z — Norwidem. Wieszczbiarski, kaznodziejski... kazaniowy, hieratyczny ton języka poetyckiego romantyków Norwid zastąpił stylem nowym, który wielu jego utworom nadaje osobliwy charakter salonowo-gawędziarski, ironiczno-dobroduszny; stąd — pełno tu kalamburów, dwuznaczników, homonimów, w ogóle: dowcipu filologicznego. Składnia staje się swobodna, użyczając niektórym utworom poety toku ożywionej rozmowy; dygresje, aluzje, niespodziewane skojarzenia odgrywają w niej rolę pierwszorzędną.

Ten styl poetycki, oparty na żywym języku potocznym, na tradycjach najwykwintniejszej konwersacji salonów literackich, nie znosi przejaskrawień ekspresji, rozrywa swym dynamizmem usankcjonowane formy stroficzne, zrywa z monotonią rytmu i prymatem wierszy równozgłoskowych. Zupełnie podobne zjawisko widzimy u Jasnorzewskiej: jakże często czterowiersze, pisane regularnym trzynastozgłoskowcem, przybierają u niej dziwacznie urozmaicone formy graficzne — byle tylko pogwałcić konwenans formalny! Jest w jej stylu całe kulturalne dziedzictwo jej klasy i rasy, połączone z wdziękiem czarującej *précieuse*'y i sawantki, jest szczeropolski zmysł realizmu i zarazem olśniewający dar wyobraźni, znajdujący ujście w świeżości metafor i obrazowej celności porównań.

Jasnorzewska nie uległa temu nawrotowi poromantycznego epigoństwa, które ogarnęło niektórych poetów *Skamandra*—nie do twarzy by jej było w draperiach wieszczki czy Walkirii narodowej. Uchroniła ją od tego jej kobiecość, niechęć do pozy, naturalna ograniczoność fantazji, jej wrodzony — chciało by się powiedzieć — takt towarzyski. Erotyka, którą tak często pulsują jej wiersze, wyraża się w kategoriach czysto poetyckich, lecz bez zbędnych ornamentów, symbolów i metafor; toteż typowo kobiecy ekshibicjonizm zyskuje w jej poezji urok prawdziwy, wyzwala się żywiołowo i bezpośrednio. Jakże różni się ona pod tym względem od Iłłakowiczówny, dla której zwykła schadzka kochanków urasta do obrazu kamieniejącego herosa u stóp kamiennej kariatydy (por. wiersz *Schadzka* w *Słowiku litewskim)!* Inny typ wyobraźni twórczej dyktuje Jasnorzewskiej prawa innych proporcji.

Istotą jej fenomenu poetyckiego jest załamywanie wizji świata w pryzmacie własnej osobowości i określających tę osobowość kategorii socjalnych. Jasnorzewska (jest to świadomie obrana postawa) nie wyrasta jako poetka ponad życie i pejzaż duchowy swego rzeczywistego środowiska ziemiańsko-szlacheckiego, a po ewolucji — wielkomieszczańskiego. Nie wychodząc z ram jego tradycyjnych skłonności umysłowych i wyobrażeniowych, tak jak i z rygorów obyczajowych i moralnych — powściąga rozmyślnie swój pęd do swobodnego obrazowania, nadaje wszystkim zjawiskom zlokalizowany koloryt środowiskowy, przez co uzyskuje nieraz przejmujące efekty makabrycznej groteski, pełnej bujnego rozmachu karykatury.

Tak jest np. w wierszu *Śmierć kariatydy*, gdzie wizja posągu spod antycznego portyku zespolona została z losami kuchennego wycierucha Kaśki, która tu przywędrowała jakby żywcem ze słynnej powieści Zapolskiej. Tak jest również w *Kwaśnej hafciarce*, gdzie sprawa nieszczęśliwej ciąży hafciarki spleciona została kosmicznym węzłem z cierpieniami wszystkich istot w przyrodzie. Stary lokaj Jan (ze *Śpiącej załogi)* biedną swą starość obnosi w koło stołu na wielkopańskim półmisku, jak biblijny Johanaan, ofiarowujący własną głowę księżniczce Salome. Jak przejmujący w swym makabryzmie jest wspaniały, wibrujący dowcipem wiersz (również ze *Śpiącej załogi*) o *Niemodnym karawanie!* Z języka żartu można by go przełożyć na język grozy religijnej, nie uroniwszy niczego, gdyż jego „jakość metafizyczna" — że użyję terminologii Ingardena — pozostałaby ta sama.

W fakcie, że gra wyobrażeń u Jasnorzewskiej nie obejmuje wszystkiego, „od koszuli po księżyc" (jak się kiedyś wyraziła Kuncewiczowa), jest wybredny, arystokratyczny konserwatyzm gustów — nie tylko jako prawo indywidualnej selekcji skojarzeń, lecz także jako głęboko tkwiąca w tej twórczości formacja socjalna. Z tej socjologicznej determinanty skłonny byłbym wywieść również właściwy Jasnorzewskiej humor, obywający się świetnie bez wszelkich uwzniośleń, oschły, nieco sceptyczny, a jednak stale podminowany irracjonalizmem.

Śpiewające nietoperze, *lunaria biennis* i *mimosa pudica* z alchemickich laboratoriów Jasnorzewskiej, jej zoologia i botanika, przeradzające się chwilami w guślarską fantastyczność podobną do tuwimowskiej (z wiersza Tuwima do autorki *Wachlarza* wzięto tytuł niniejszego artykułu) — wydają się nie tylko poetycką rekwizytornią: w obcowaniu z tym światem odzywa się chyba także coś jakby instynkt zżytych z przyrodą i ziemią posiadaczy, możnych autochtonów z feudalnego średniowiecza, dla których natura nie ma tajemnic. Podkreślam to dlatego, że Jasnorzewska stanowi, moim zdaniem, zjawisko zupełnie osobliwe: w tej wyniosłej, samostarczalnej twórczości przejawia się przedziwna harmonia rodowodu socjalnego poetki i materii artystycznej, warunkującej rodzaj jej osiągnięć.

Poezja Jasnorzewskiej, tak egzotyczna — a zarazem „zachodnia", tak samotniczo odrębna — a zarazem pełna wszystkich smaków i zapachów współczesności, wyrosnąć mogła tylko na podłożu licznych, starych nawarstwień kulturalnych. Kto wie, czy właśnie w tym drzewie genealogicznym nie tkwi charakteryzujący ją duch czasu.

ROMAN KOŁONIECKI

JAN BRZĘKOWSKI

RAZOWY EPOS

daleko szumią noce wysokopienne lasy marzeń
rzęsy przecięte blaskiem

odtąd
wiele już lat strząśniętych zleciało jak gruszki
dni wiele zmierzwionych w chróst.

I

wiórami upału
odwijał się sierpień z pól wracał do stodół — nieważki
i senny
gniotąc jak tobół

zły rok
gwiazdami sypał
jak ziarnem

w noc burzą światła prysnął pierwszy wystrzał fortu
jak nożycami światłem niebo krajał wąskie
na usta zarzucał grozy czarny fartuch
dusząc jak wstążką.

noc opadała letnim siwym makiem
gwiazdy w przepaść strącane
w 14-ym.

II

zły rok jeździł nie na karym koniu spod kopyt nie krzesał
błyskawic
ale jaszczykami kańciasto łańcuchami warczał
ale kołami okrągło chrzęścił
bił w bruk kwadratowo — butów stukotem
głucho noc mieszał
jednostajnie
trenem ciągnącym ku miastu.

słychać było Gorlice
echem odbite w Dunajcu
w wiklinach jak palmy szumiących
żeńsko nad miastem

godziny frontu ciągnęły nad czołami
zmęczonych Germanów
15.

III

(chleb szedł wciąż w górę
tracił kolor cerę
coraz rzadziej wypychał plecaki).
jeńcy
wypełniali zmierzchy zawodzącą Rosją
na dróg skrzyżowaniu
kąpali srebrne struny w czerwieni zachodu
pieśnią
po nocach straszyli jak koty.

(chleb szedł na kartki i cukier)
sny pęczniały duszne i upalne
za gardło chwytały przestrach śmierci dziki

wśród żyta i ziemniaków
worane cmentarze w ziemię wrastały granatowe wyspy.
z frontu wieszczono zwycięstwa
dzieci bose —
za ciebie szły pułki podwójnej monarchii
pieśnią wzniesioną nad bagnet.
1916.
dzień za dniem
odrywany z depesz
kolory szpilkami znaczył na mapie.

chleb tężał od trocin
a ziemia — zapachem krwi
zatęchłym
bagnet zazębiał w bagnet
zrudziały od rdzy i rosy
czerwień wydzierał
spod powiek płynącą stężałą na zawsze
marzec
17.

IV

gdy
na rozstajach dróg
od pól straszyły
nocą poruszane liście
ciemność przemierzały ciasno
wznosiły do strzału
lufy
ochotniczej straży
stróż nocny jak puszczyk gwizdał ponad miastem —
strażackie hełmy w mroczne sienie
iskry wpuszczały —
błyskając po rzymsku.

V

co dzień
biuletyny Iliady
zwycięstwa głosiły i klęski
usta różanopalce
zwarte w heksametr
blady niewyraźny poranek
brwi zmarszczone herosów
blaskiem piór i szyszaków
w ciemność wchodziły
jak kominiarz
glorią lin i szczotek
nocą straszący po dachach miasteczka.

rodziła się Polska w konwulsjach i dreszczach
jak wulkan dymiła wśród wstrząsu.

niedokończone sprawy
ciążyły nad dniami odbitymi z cyny
czynem
z książek spływały i ław

Hektor spod Troi przed klęską
pod Lwów uciekał bez wąsów
w sławie
epos swój tworzył po męsku.

dziś
gdy włos biały
popiół wysypał na skroniach
w dłonie
nie unieść rozmiaru wielkich dni.

lata bardziej ciężkie od nocy
przywalonych snami
ołowianych godzin il nieprzeryty
pełnią nabrzmiałe dni.

dziejów przebitą tętnicą twą wielkość razową
czuję —
łuną wylaną spod powiek
chleb zanurzony w krew i słowa
wysokopienne —
człowiek.

JAN BRZĘKOWSKI

STANISŁAW SAWICKI

PRZYBYSZEWSKI DZIŚ?

Niejeden biorąc do ręki grube tomidło listów Przybyszewskiego (a mają się ukazać jeszcze dwa[1]) zapyta ze zdziwieniem: Przybyszewski, dziś? Minęły przecie, zdawało by się bezpowrotnie i bez śladu, czasy chuci, metasłowa, rui i poróbstwa. Niejeden „mydlarz" ze starszego pokolenia — sam znam takich — mruknie, wzgardliwie wzruszając ramionami. A jednak znalazł się ktoś, kto z olbrzymim nakładem pracy i poświęcenia pozbierał rozwiane na cztery strony świata kartki tego arcyciekawego romansu, jakim było życie Przybyszewskiego. Stanisław Helsztyński z mozolnych swoich poszukiwań zdał dokładnie sprawę we wstępie wydanego tomu. Powstało z nich dzieło zaiste imponujące, obejmujące 555 pozycyj, zaopatrzonych we wszechwiedzący komentarz, ku pewnej uciesze wielu którzy w przyszłości porać się będą z Przybyszewskim; zaopatrzono tom w obszerny wstęp i obfity materiał ilustracyjny.

Nauka z radością wita ten pierwszy etap wydania korespondencji na wpół już dzisiaj zapomnianego pisarza, którego wątpię czy jaka ziemska siła potrafi wskrzesić z umarłych.

Z równą jednak pewnością można stwierdzić, że znaczenie Przybyszewskiego dla literatury polskiej—a także i nie-polskiej— było wielkie. Toć on był tym, który przyniósł obok Miriama,w jakże gwałtowniejszy od niego sposób, podmuchy wielkich europejskich wichrów i wiaterków do spokojnej atmosfery rodzimego świata literackiego. Za jego sprawą zahuczało w Krakowie od Munchów, Vigelandów, Garborgów, Goyów i tylu innych. Istny podziw bierze, kiedy się czyta te listy chronicznego biedaka, żyjącego z dnia na dzień, sugestionującego adresatów wszystkich tym co nowe, niebywałe i piękne, „przepotężne" w jego rozumieniu. Proszę się przyjrzeć listom, tuzinom listów skierowanych do Ernesta Prochazki w Pradze. Odnosi się wrażenie, że *Moderni Revue* zawdzięczała Przybyszewskiemu swoje imię i cały swój poziom. Skarżąc się Prochazce, że Skandynawia nie posiada swojej „moderny", poleca mu Norwega G. Heiberga, przysyła mu jego *Balkon* (sztuka drukowana i w *Życiu*), poleca jego uwadze Monsa Lie, syna wielkiego Jonasza, Duńczyka G. Wieda, gorzkiego humorystę, z którym Przybyszewskiego łączyły bliskie, serdeczne stosunki, jak to wykazują nowoodkryte, nie publikowane jeszcze, listy Wieda do niego. Przybysz sięga i dalej: kieruje uwagę Prochazki na pisma belgijskie i francuskie, jak *Le Coq Rouge* i *Revue Littéraire*. A ileż to sztychów i reprodukcyj dzieł Muncha i Vigelanda powędrowało, podarowanych hojną ręką Przybyszewskiego, do Pragi! I jego samego i żonę jego, Norweżkę Dagny, Prochazka drukował chętnie. W parę lat później to samo mniej więcej powtarza się w stosunku do krakowskiego *Życia* i do własnego kraju. Gdzieś w *Moich Współczesnych* Przybyszewski chwali się z humorem z tego, że miał zawsze dobrego nosa na prawdziwe wielkości. Otóż właśnie, miał! Było by nierozsądne twierdzić, że Munch albo Vigeland nie byliby stali się tym w oczach cywilizowanego świata, czym są dzisiaj, to jest największymi plastykami jakich wydała Norwegia. Jeśli jednak zważyć, jakie namiętne, entuzjastyczne broszury i artykuły Przybyszewski o nich publikował, kiedy dzieła Muncha jeszcze podniecały berlińską publiczność do huraganów śmiechu, kiedy taki Vigeland jeszcze wyłącznie tylko gorszył (co prawda w ówczesnym Krakowie), to należy jeszcze raz jeden wobec całej — szczególnie zagranicznej — opinii (myślę tu o dziełach Thiisa lub Gauguina o Munchu) stwierdzić wielką rolę Chrzciciela moderny, którą Przybyszewski odegrał także i poza granicami swojej ojczyzny.

Obecnie dzięki listom padło nieco więcej światła na tajemniczą sprawę „duchowej ojczyzny" Przybyszewskiego, Skandynawii, czemu szczególnie w późniejszym okresie swego życia miał tak zajadle zaprzeczać. Dotychczas tyle tylko, że mówiono o jego duchowych związkach z Skandynawią, a jeszcze i dziś sprawy te nie są jeszcze dostatecznie zbadane. Do niedawna zagadnienie — tak proste jak to, czy Przybyszewski znał język norweski (z żoną rozmawiał często po niemiecku) — było spowite w jakieś fatalne „nie wiadomo". Kwestia ta na pozór błaha, zagradzała jednak dostęp do dalszych kwestii, łączących się z tak rzadkim u nas bezpośrednim (a nie via Niemcy) stosunkiem do literatur skandynawskich. Teraz wiemy, że znał literaturę skandynawską z pierwszej ręki i to dobrze. Ludzie, jak Wied czy Vigeland, pisali do niego własnym językiem. Oczywiście, że ten stan rzeczy otwiera inne niż dotychczas horyzonty przed polskim badaczem literatury, które powinny zostać wykorzystane w jak najbardziej skrupulatny sposób. Tylko o tym, co Przybyszewski zawdzięcza Ibsenowi, pisał Hahn wyczerpująco. A gdzież Ola Hanson, Strindberg i tylu innych? Nie na tym jednak kończą się stosunki Przybyszewskiego ze Skandynawią. Brał, ale i dawał. Talenty, szczególnie młode, znalazłszy się w obliczu dzieł Przybyszewskiego niemieckich lub tłumaczonych na duński czy szwedzki, uległy potężnej sugestii. Przed paru laty zdarzyło mi się przeczytać pierwszą powieść wziętego duńskiego powieściopisarza, Ottona Runga, *Det Uafven delige*: okazało się, że Rung po prostu wzorował się na Przybyszewskim i że przejął od niego cały ten przedziwny żargon przyrodniczo-poetycki, rozlewający się dziwacznie szeroką falą w jego wczesnych dziełach. Mówił mi zresztą Rung, że zaczytywali się w Przybyszewskim on i jego przyjaciel, znany powieściopisarz Harald Kidde. A takich na pewno było więcej.

Listy Przybyszewskiego są możliwie pełnym obrazem życia wybitnej jednostki, jej metod obcowania z ludźmi, jej sposobów reagowania na zdarzenia zewnętrznego świata. Składają się na swego rodzaju znakomity portret: fakt, który powinien im chyba zapewnić większe koło czytelników. Śledzimy więc tę ambitną, na wskroś poetyczną jednostkę, tak podobną do siebie od najwcześniejszych lat w jej wewnętrznym rozwoju. Listy na łokcie, drobne karteluszki do flam i przyjaciół w stronach rodzinnych, do rodziców, krytyków, przyjaciół Niemców, Dehmla, Servaesa, Ansorgego, nakładców i kobiet, żony Dagny, Pająkówny i Jadwigi Kasprowiczowej, często kłamliwe, więcej, zakłamane do gruntu, nie odróżniające już często jawy od majaku, są nieomal bez wyjątku manifestacją czującej, do czerwoności rozpalonej poetycznej duszy. Typowe „kocham was, kocham cię" kończące listy do przyjaciół wydaje się być potrzebą tej rozegzaltowanej jednostki. Chwila dyktowała mu wszystko, począwszy od gorszącej może obmowy trzech bliskich mu kobiet w listach kierowanych do każdej z osobna, aż do miłosnych uniesień kierowanych do tychże, od goryczy z którą wyraża się często o Norwegii, skarg na gościnny dom prof. Lutosławskiego w Hiszpanii aż do nieustannych próśb o parę koron czy rubli. A pomiędzy tym wszystkim twardy jak głaz instynkt artysty czystej krwi wobec tego co piękne i wartościowe, przynajmniej w jego oczach na owe czasy.

Wzruszające są listy, w których mowa o stosunku poety do Polski i do polskiego języka. Z jednej strony duma z tego że „szopenizuje", słowiańszczy twardy język niemiecki, z drugiej poczucie, że nie ma dla niego miejsca w ojczyźnie.

Listy Przybyszewskiego odsłoniły nam rąbek życia poety i jego epoki, tak przecie niedawno minionej a już na wpół zapomnianej. Sam fakt wydania tych listów jest naśladowania godnym czynem pietyzmu wobec tego co swoje, mniejsza o to czy wieczne czy tylko... *„fin de siècle"*.

STANISŁAW SAWICKI

[1] STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI: *Listy*. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył dr Stanisław Helsztyński. Tom I. Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski". Warszawa 1937. (Z zasiłkiem Funduszu Kultury Narodowej).

MICHAŁ KONDRACKI

KULISY TWÓRCZOŚCI

Pławiłem się w ostrym marcowym słońcu górskim w Alpach Francuskich i w pewnej chwili, zjeżdżając na nartach, zagwizdałem sobie od niechcenia jakiś ochoczy tematcik, złożony z trzech nut. Dwie pierwsze były krótkie, urywane — w interwalu kwartowym: g — d (ku dołowi). Trzecia nuta nie od razu się skonkretyzowała. Po powrocie do domu zanotowałem ją definitywnie jako cis (o septymę w górę od poprzedniego d). Nuta cis otrzymała akcent, przeradzając się w synkopę. Po pewnym czasie cała fraza się rozbudowała do rozmiarów dużego tematu ściśle rytmicznego i stała się zalążkiem tematu I-go pierwszej części koncertu fortepianowego. Opracowując „wymyślony“ w ten sposób motyw uzyskałem kilka interesujących redakcji — wariantów: odwrócenie go, przerzucenie, wreszcie t. zw. „cancrisans“ czyli „odbicie w lustrze“, czyli ujęcie go od końca. Pracując nad tym tematem, trafiłem na pomysł tematu wolnego, nadającego się do części drugiej koncertu. I znów po wycieczce narciarskiej — tym razem jednak w nocy przy świetle księżyca — przemyślałem ostatecznie formę, w jaką ująłem potem podstawowy motyw części drugiej.

Jadąc do Warszawy na premierę *Popielin* unosiłem w teczce szkice nowopowstającego koncertu fortepianowego, jeszcze pełnego braków. Szukałem sposobu rozbudowania II-iej części na możliwie najszerszej platformie. Kiedyś, powróciwszy do domu z próby operowej, siadłem do fortepianu i zacząłem muskać klawiaturę. Przyjaciel mój, u którego mieszkałem, rzucił uwagę, że to co grałem przypominało mu fale spokojnego morza. Byłem jednak innego zdania: figura fortepianowa, którą przypadkowo odkryłem, nie wydawała mi się dostatecznie interesująca. W pewnej chwili, zmieniwszy tylko jedną nutę, uzyskałem od razu pożądany rezultat. Figuracja okazała się zadowalająca. Zanotowałem ją. Tak powstał zasadniczy, drugi temat II-ej części koncertu fortepianowego. Po kilku godzinach doraźnej pracy nad nim znalazłem kilka ciekawych odmian, mogących zyskać szersze zastosowanie i nadających się, moim zdaniem, do użytku. Potem zjawiło się dużo innych pomysłów. Zachęcony szybkimi postępami pracy, notowałem je nieraz dość bezkrytycznie. Kiedy szkic całkowity 3-częściowego koncertu był już prawie gotów, zaniosłem go do pokazania jednemu z wybitnych autorytetów muzycznych, który kompozycję moją zupełnie zdyskwalifikował. Poza kilkoma tematami o wyraźnej wartości muzycznej wszystko pozostałe odrzucił. Forma koncertu rozpadła się, rozwaliła w gruzy. Odłożyłem go na bok i, zdegustowany, zupełnie przestałem o nim myśleć. Mijały miesiące. Usiłowałem od czasu do czasu wrócić do porzuconej pracy — lecz nadaremnie. Dopóki przegrywałem tematy zakwalifikowane przez srogiego sędziego jako dobre — wszystko szło gładko. Z chwilą jednak gdy zaczynałem się zagłębiać w wyjątki zdyskwalifikowane, cała kompozycja rozpływała mi się. Podejrzewając, że się dałem zasugerować w szkodliwy sposób, próbowałem zbuntować się. Pracowałem na upartego. Budowałem, opracowywałem, planowałem, szukałem z uporem maniaka — aż do chwili, kiedy całe rusztowanie waliło się jak domek z kart. Wreszcie, zniechęcony do reszty, porzuciłem i te bezowocne wysiłki. Nosiłem jednak w duszy głęboki żal i jakby urazę za tak doszczętne zniweczenie mojego planu kompozycyjnego. Szkoda mi było tych ładnych fragmentów muzyki koncertu, które się marnowały, leżąc bezużytecznie. Ale okazało się, że nie tylko mnie ta sprawa leżała na sercu.

Minął rok. Spotkałem znów „destruktora“ mego koncertu fortepianowego, który mnie z miejsca zagadnął o losy utworu, pokazanego mu przed rokiem. Wyznałem ze skruchą prawdę. Wtedy zaproponował mi, żebym mu ponownie pokazał szczątki mego niefortunnego koncertu. Rozmawialiśmy tym razem długo i obszernie. Przedyskutowaliśmy szereg możliwości. Szukaliśmy razem wyjścia z sytuacji, które wreszcie zamigotało w postaci skrócenia koncertu do jednoczęściowej lecz szeroko rozbudowanej kompozycji. Zabrałem się na nowo do pracy, która tym razem poszła mi lepiej. Po trzech tygodniach koncert był gotów i uzyskał całkowitą aprobatę wysokiego autorytetu. Na wykonanie publiczne jednak musiał ten koncert znów czekać rok cały. Wreszcie po tylu perypetiach otrzymał chrzest publiczny przed paru tygodniami.

Gdy dzisiaj, z perspektywy paru lat ogarniam całość kompozycji, dostrzegam w niej dużo wad. Rażą mnie niektóre szczegóły. Dziwię się wielu pomysłom, ich realizacji. Dziś już bym tego tak nie napisał. Zrobiłbym to inaczej, lepiej. Patrząc na tę muzykę trzeźwym okiem krytyka, daleki od wszelkiego podniecenia, towarzyszącego aktowi twórczemu, rozkładam ją jakby na stole operacyjnym, badam zupełnie na zimno, beznamiętnie, uprzytamniam sobie genezę różnych fragmentów, poszczególnych zwrotów itp. Nie ulega wątpliwości, że wiele pomysłów wyolbrzymia się sztucznie w chwili komponowania. Gorączka, jaka nieodzownie towarzyszy momentom twórczego natchnienia, paraliżuje w pewnym stopniu instynkt samokrytycyzmu, który potem, po przejściu stanu podniecenia, wybucha ze zdwojoną siłą. To, co przed godziną wydawało się piękne, natchnione, wysublimowane do ostatnich granic, spada z piedestału, ukazując się nieraz jako słabe, wymuszone, bezwartościowe. Niektóre pomysły jednak zostają i nawet na trzeźwo frapują swymi zdecydowanymi walorami. Te przetrwają prawdopodobnie wszelkie okresy zwątpień, ostoją się przed niszczycielską falą reakcji krytycznej, Wreszcie inne — i tych jest większość — ulegają przeróbkom, poprawkom i uzupełnieniom.

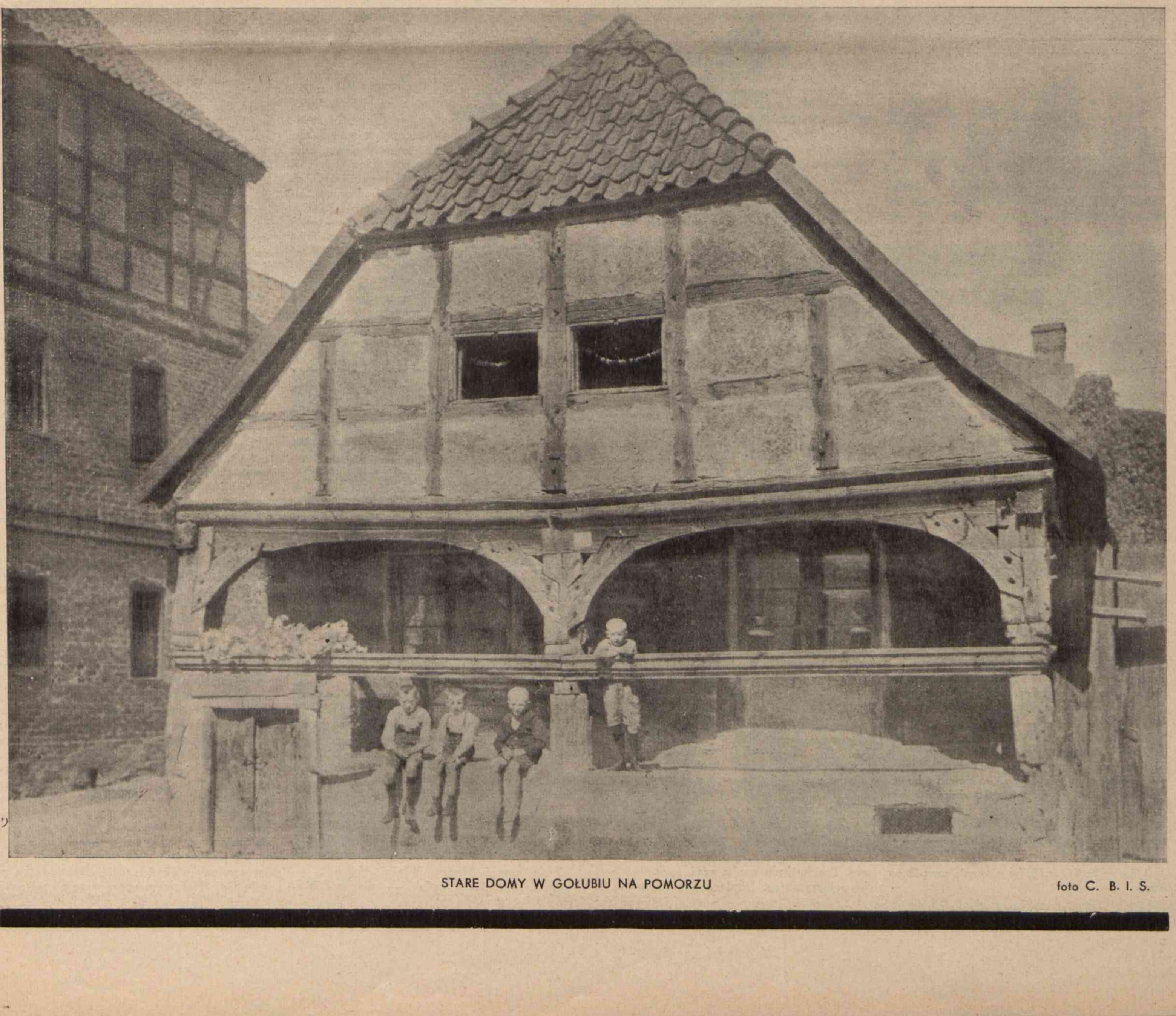
Każda kompozycja posiada własną „kuchnię muzyczną“. Każda musiała przejść przez swoje specyficzne fazy rozwoju. Jedna rodziła się z gotową orkiestracją, w określonych barwach, związanych nierozdzielnie z charakterem tematów. Inne znów przychodziły na świat prawie zupełnie „gołe“ t. j. bez określonego timbru orkiestrowego, bez kolorytu i bez „przydziału“.

Utwór „nosi się“ w sobie przez czas pewien, potem wydaje się go na świat — gdy już dostatecznie dojrzeje — w mniejszych lub większych bólach. Potem się nim opiekuje, aż do czasu dojścia utworu do „pełnoletności“ t. j. do pierwszego publicznego wykonania, względnie do chwili ogłoszenia go drukiem, po czym stworzona muzyka przestaje już interesować i zostaje pozostawiona własnemu losowi.

Do najprzyjemniejszych jednak chwil z kategorii przeżyć kompozytorskich zaliczyć należy — obok rozkoszy pracy kompozytorskiej, t. j. okresu powstawania i wykończania kompozycji — moment pierwszego czytania przez orkiestrę, t. j. pierwszego wykonania bez publiczności; gdy na sali znajduje się oprócz autora tylko kapelmistrz i orkiestra. Jest to niezwykle pouczająca i wzniosła chwila, o której pamięć pozostaje żywa na długo. Publiczne wykonanie jest potem już tylko jakby „złem koniecznym“. Kontakt z publicznością, z roztargnioną salą, z niekompetentną przeważnie prasą, należy do najmniej przyjemnych stron rzemiosła artystycznego. Bo muzykę pisze się przede wszystkim dla siebie, dla wyższej jakiejś konieczności.

MICHAŁ KONDRACKI

POLSKA ZAPOMNIANA



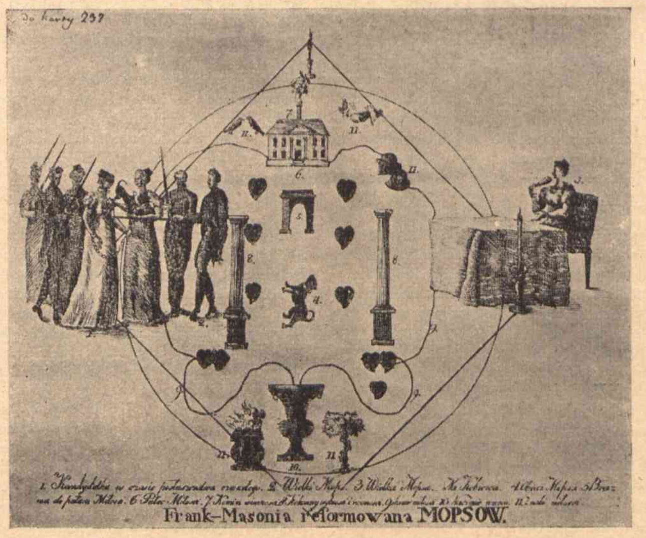
STARE DOMY W GOŁUBIU NA POMORZU

foto C. B. I. S.

MIECZYSŁAW LISIEWICZ

MOPS Z KIELNIĄ

(Z PAMIĘTNIKA JANUAREGO HOSZOWSKIEGO) [1]


Frank-Masonia reformowana MOPSOW.

...Jeszczem spał, kiedy Józef mnie obudził, że jakiś Niemiec chce się ze mną w extraordynaryjnej widzieć sprawie. Był to Clemens. — Nie czekając oznajmienia do izby wypadł i dalejże mnie całować i ściskać. W głowie mi jeszcze od wczorajszych węgrów huczało, jakby młyny grały, i wcale daleko od filozofii byłem, ale z grzeczności uściski kordialne oddawałem, wreszcie siedzieć poprosiłem i winem potraktowałem. Clemens przystąpił do rzeczy i zapewniwszy słowem honoru, że mi nad głową tęcza wisi, co jawnie iluminatą oznacza, Pisma św. gruby tom wydobył, a przyciszając głos przeczytał z niego XXIII rozdział z II księgi Pentateuchu: „Oto ja poszlę anioła mego, który by szedł przed tobą, strzegł na drodze i sprowadził na miejsce, którem nagotował". Przeczytawszy popatrzył długo na mnie nic nie mówiąc. Czułem, że odezwać się należy, toteż rzekłem: „Wiem, o co JWPanu chodzi, jednakże nie wydaje mi się jasnym tłumaczenie". — „Otóż i tego oczekiwałem od WPana" — krzyknął uradowany — „tu leży siedem pieczęci Hirama i Hermesa Trysmegista". Jak to się udało, tom i dalej gadał, lecz co—tego dobrze nie pamiętam, mało przy tym myślałem i jeszcze mniej powiedzieć chciałem, bo wino przeszkadzało. Clemens słuchał pilnie, ale gdym perorę zakończył, że nie w rozdziale XXIII, lecz raczej XXI gdzie stoi: „Do mnie, którzy jesteście dzieci Jehowy" — szukać należy, znów rzucił mi się na szyję, ściskać począł, mało nie udusił i znowu na tęczę wskazywał. Po czym wypadł zaklinając, „bym czekał aż się objawi". Zaraz po jego wyjściu kazałem Józefowi podać zwierciadło, ale mimo pilnej uwagi nad głową nic nie zobaczyłem.

Jakoś oktawę po zdarzeniu, tajemny posłaniec przyniósł list z pieczęcią, wewnątrz listu karton z emblematem Mopsa, na którym drukowane było: „My przez wybór iednomyślny dostoynych Członów w towarzystwie Mopsów Wielebny, prosimy Januarego Hoszowskiego, godnego Brata tego towarzystwa, aby dziś wieczorem o godzinie zwyczayney był w Loży i pomagał pracy przyimowania Kandydatki", przy czym dołączony był i bilet Clemensa, gdzie na wszystko zaklina, bym się stawił, obiecując, że sam po mnie przyjedzie. Wcale mi to nie dogadzało z rozmaitych względów, choćby ze względu na moją konfraternię i to, że się do Stefanii Dulskiej z książkami obiecałem. Jednak gdzie potrzeba poszedłem, rzecz przedstawiłem i akcept uzyskałem. Wieczorem wystroiwszy się w ów fraczek zielony czekałem co dalej. Mopsy nie byli mi nowiną, jeszcze ich w Warszawie spotkałem, ale już wiele przed tym od Fesslera i Wittego nasłuchawszy się o rycie. Znak u nich osobliwszy taki: końcem palca średniego ręki prawej przycisnąć mocno koniec nosa, końce palców 2-go i 4-go położyć na twarz blisko warg, a palec pierwszy calowy z ostatnim złączony położyć na podbródku i z brzegu lewego ust wytknąć koniec języka. Podobno już sto lat, jak zaczęło się nad Menem to tajemne Mopsów towarzystwo. Wnoszę, że stworzyli je dla korzyści czy mody ci, którzy przez naturę czy niepewność konduity do prawdziwego Massonii światła niedopuszczeni, przecież z rozmaitych względów Massonii zażywać chcieli, a może i w tajemnice się pobawić. Fessler przestrzegał, że Mopsy przyjmują ludzi wszelkiej wiary, choćby i żadnej nie mieli. „Nie brakują — mówił — obojej płci Epikurami czyli lubieżnikami i lubieżnicami, aby tylko co znaczyli majątkiem, do świata wielkiego wpływem, przy tym nie byli świegotliwi, a dobrze o miłości bliźniego lub sprawiedliwości opowiedzieć umieli i okazywać po wierzchu postać przyrodzonej dobroci. — Wszystko to mi z Mojżeszem i Hermetą Clemensem nie bardzo pasowało. Ale że plotków na świecie wiele, na własne lepiej oczy zobaczyć, nim się gadać zacznie.

Clemens o oznaczonej godzinie krytą karetą zajechał. Nie bez strachu się wybrałem, bo z Lożami nieznanego mi rytu lepiej nie zaczynać, czasem i bluźniercze są, a człowieka do końca życia ścigają. Loża mieściła się na przedmieściu Halickim, będzie ćwierć mili od bramy, w dworku niepozornym, acz obszernym. Tam mnie ze zwykłymi Massonii ceremoniami przyjęto, gościem honorowym mianując, co zaraz 10 dukatów kosztowało, com je Poskarbiemu złożyć musiał. Urzędy u Mopsów nieco różne, że obojej płci dopuszczają: zawsze podwójne, a więc: Wielebny — Wielebna, Dozorca — Dozorczyni, po parze też Poskarbi, Sekretarz i Wierny, tylko Brat Głośny (co w Frankmassonii Mówca) i Brat Gorliwy (co u nas Straszny) nie mają sióstr na urzędzie.

Gdym wszedł do loży, było czterdzieści zgromadzonych mężczyzn i dam. Paru tylko starych, reszta młoda, przeważnie Niemców i Francuzów; ze zdumieniem młodego Miera spostrzegłem, który po przywitaniu rzekł: „Nie wiedziałem, że Waść taki Iluminat". — Z dam znajomych dwie Gotomskie panny nieco podstarzałe i sławna d'Arnaud z nimi, dobrze, że męża jej nie było, bo bym uciekł. Wcale hermetycznego skupienia nie dostrzegłem. Rozglądnąłem się po sali: nikt nie nosił fartucha, ani orderu. Zamiast Ołtarza stał stół pospolity, suknem czarnym pokryty, na nim Szpada, Zwierciadło i Mops wypchany z kitayki oraz foteli z emblematem Mopsa—para. Nad stołem ani baldachimu, ani Paludamentu. Symetrycznych świateł też brakło. Kolor ściany ciemny, bez znaków. Sala długa jak w zwykłej Massonii znaczona: Wschód gdzie Ołtarz, Zachód gdzie wejście, po prawicy Ołtarza Południe, po lewicy Północ.

Kobierzec leżał na środku, bez żadnych Massonii zwyczajnych Figur, lecz tylko w środku malowany był Mops, koło których wypukło wyszyte inne Mopsów emblemy: Brama do Pałacu Miłości, Pałac Miłości, wiele serc po parze otoczonych naokół sznurem, zwanym: miłości czyli Ciąg uciech. Kilka pieczątek Amantów, Naczynie Rozumu i Komin Wieczności na zachodzie kobierca. Na jego brzegach kwadrat, jedwabiem połączony ukośnie, a na kwadracie cztery świece grubości znacznej i wysokie. Dozorca z atencją na południe zawiódł, gdzie u Szczytu miejsce było mi wyznaczone, a obok siadła młodsza Gotomska, bo Mopsy parami siadają. Gotomska zaraz szczebiotać i wdzięczyć się zaczęła, jak to ona zwykle.—Czekałem co będzie, półsłówkami odpowiadając—ale baba obcesem, niby o demokracji prawdziwej Mopsów gadając, za rękę ciągle łapała. Tymczasem Wielebna i Wielebny zajęli miejsca: okazali się nimi Clemens i d'Arnaud. Dalej głośno gadano, mimo iż Wielebny podniósł Szpadę (młotka nie mają); toteż Wielebny chrząknął, a potem i ryknął, na co mężczyźni obnażyli głowy i Szpady powyciągali. Wielebny powiódł wzrokiem po sali, groźnie brew zmarszczywszy. — Padła komenda „Pilność" i „Do krzeseł". — Wszyscy przy krzesłach szurgając postawali, więc Wielebny znowu „Szpady do góry" rozkazał i oświadczył, że „Już Loża otwarta". — I to był cały ceremoniał.

Nie było, jak w prawdziwej Massonii, wiwatów ani oklasków. Tylko teraz Wielebny siadł i z nagła zapytał: „Czy drzwi zamknięte"? Popatrzyli Bracia pilnie na zachód i ja jeszcze pilniej z nimi. — Dozorcowie zaś odezwali się: „Zamki i rygle mocne, zewnątrz zaufani służący, a wewnątrz Gorliwy z mieczem". Mnie mocno serce walić zaczęło. „Czemuś się Waćpan tak zaczerwienił?" szepnęła Gotomska. — „Bom nie zwyczajny" — odpowiedziałem. A tu Wielebny rzecze: „Bracie i Siostro Dozorcowie, czy aby obcy nie wcisnął się do Loży, by ukraść Święte Tajemnice Psiarni?" I dalejże patrzeć na mnie. Znów cała sala bystro ku mnie spogląda, a Bracia szpadami mierzą. Trzeba było zucha grać, spokojnie próbę wytrzymując. Dopiero gdy Dozorca, rękę kładąc na sercu, zapewnił: „Nie ma obcego psa między nami, są tylko dobre Mopsy" — lżej odetchnąłem. „Zaraz przyjmować będą Beduzziankę" — zagadała szeptem Gotomska. — „Salowa ją intromitowała". Chciałem jeszcze zapytać, czy to Ludwika Betuzzi, o której tyle się gadało, ale palec na ustach położyła.

Na Zachodzie zadrapał ktoś drzwi paznokciami. Trzykroć drapanie powtórzono, ale nikt się nie kwapił z otwarciem, mimo coraz mocniejszego signum. Dopiero na jakby ciche Mopsa skomlenie porwał się Brat Dozorca i otworzył Wejście Zachodnie — weszły nim dwie damy, prowadząc trzecią w opasce na oczach pod strażą Brata Gorliwego ze szpadą. Drzwi z trzaśnięciem zawarły się za nimi. Zaraz w prowadzonej kandydatce po wdzięcznej postaci i iście italskiej czarnocie loków Ludwikę Betuzzi poznałem. Bardzo była wystrojona. Taki strój nie był wówczas ogólnie w użyciu (zresztą krótko ta moda trwała, a w Polsce pierwsza Lulli nosić się ją odważyła), nóżki bose i różowane, a na wszystkich palcach u nóg pierścienie ozdobione drogimi kamieniami (umyślnie zrobione na ten sposób, nakładane jak kulczyki), zamiast trzewików trepki kapucyńskie, przytwierdzone białymi tasiemkami, obmotującymi nogę aż po kolana. Spotrzegłem, że nie miała koszuli tylko sukienkę z przezroczystej materii, powłóczystą, podniesioną girlandą u prawej nogi wyżej kolana, a piersi całkiem odkryte. Było na co patrzyć, nie wiedziałem, co więcej podziwiać — ubiór czyli śmiałość? Gotomska krzywiła się, jakby ocet piła: „Więcej à la maitresse, niż à l'antique" — syknęła pijąc do plotki, że Ludwika z d'Habancourtem w przyjaźni. Tymczasem kandydatka postąpiła między sekundariuszkami kroków kilka, a Brat Gorliwy włożył na jej ręce pęta żelazne, na szyję zaś obróżkę mosiężną z kółkiem. Popchnięto biedaczkę na dywan, dziewięć razy po kręgu Uciech oprowadzając. — Baby ciągnęły a Gorliwy z tyłu pomagał, bo jakoś bardzo niepewnie stąpała, Loża do akompaniamentu zgiełk czyniła, co kandydatce ducha nie dodało. Wreszcie na znak Głośnego porwawszy się z miejsca jak nie krzykną: „Memento Mori". To jest: pamiętaj, pamiętaj że musisz umrzeć! umrzeć! umrzeć! co też w języku ojczystym trzykroć powtórzyli. — Kandydatka od razu osłabła. Zaczęła szczękać zębami, kolanami kołatać i spotniała tak obficie, że sukienka lepić się zaczęła, czułe wdzięki bezkarnie ukazując. Czekałem, że chyba wielkich dostanie konwulsji. To wszystko obecnym Braciom i Siostrom znaczną czyniło uciechę. Niektórzy często parskali — inni chustki przy ustach trzymali, nie mogąc utrzymać śmiechu. Nawet Wielebny powagę trismegistyczną nie bardzo miał na wodzy, ale zaraz po staremu zmarszczył czoło i gdy już kandydatkę na pół żywą na Zachodzie postawiono, odezwał się w te słowa: „Moy miły Bracie Dozorco, powiedz mi, co to za hałas dał się słyszeć w Loży?" — „Wielki Mopsie — odrzekł Brat Dozorca — weszła tu Suczka nie Mopsa, stad Mopsy zaczęły burczeć i chcą kąsać". (Mopsy nazywają Mistrza Wielkim Mopsem, Wielebną zaś Wielką Mopsą, Profana Psem, a Profankę Suką). Wielebny wysłuchawszy Dozorcy rzekł do niego: „Spytay czego żąda?" — „Żąda zostać Mopsą, Wielki Mopsie". — „Stanie się, czego żąda" — oznajmił Wielebny, lecz przedtem obacz Dozorco, czy ma ona wszystko co należy mieć Mopsie?"

Więc pociągnięto zastraszoną coraz bardziej kandydatkę bliżej między świece. Przystąpił do niej Dozorca i dalejże upominać: „Śmiałe są twoje żądania Suczko ze Świata" i wreszcie język wyciągać kazał. Wyciągnęła go, ale już Gorliwy i Dozorca na przemian jak fukną: „Więcey, jeżeli ci życie miłe!" Biedaczka rozdziawiła gębę co mocy, ozorek à la chienne ukazując. — Dozorca zręcznie go palcami uchwycił, na wszystkie strony wywracając, jak prosiakowi o trąd podejrzanemu. Śliniła się i krztusiła kandydatka, nie przypuszczając, że już gorsze czeka. Oto dwaj Bracia, trzymając dla swądu i ciepła palone węgle na ruszcie, taką z boku kandydatki wjodą szeptem rozmowę: „Zaczekay, ieszcze zbyt gorące żelazo!... zbyt gorące!... spali język do cna, niech trochę ostygnie". Ofiara cofnęła się w tył, krzyknąwszy przeraźliwie. Ale Gorliwy już głowę jej uchwycił i zadarł do góry, a Dozorca z nagła paznokieć do języka przycisnął. Zapiskała jakby naprawdę piętnowana. Ogólny śmiech ochłonął kandydatkę i za chwilę, czując brak szkody na ciele, sama się choć nieskoro uśmiechnąć próbowała. Salowa, jako Sekundariuszka, po ręce poklepywała, uspokajając. A Gotomska to już się śmiała do rozpuku, dopiero na spojrzenie Wielebnego pofolgowała, ale mi tak bok z radości obskubała, żem jeszcze przez dwie niedziele sińce nosił.

Uroczystość dalej ciągniono. Teraz Dozorca podszedł wolnym krokiem do stołu Wielebnych. „Wielki Mopsie — rzekł donośnie — ma ona wszystko co mieć trzeba do zostania Mopsą". Na to Wielebny podniósł Szpadę: „Dozorco — zagadał — cieszę się z tego, lecz jeszcze raz spytay tę Suczkę, czy jest stała w przedsięwzięciu?" — „Tak, Wielki Mopsie". — „Spytay — mówi dalej Wielebny — czy będzie posłuszna ślepo, bez najmniejszego oporu, bez najmniejszej przywłoki?". — „Tak, Wielki Mopsie". — „Spytay daley, czy chce całować Braci?" — „Tak, Wielki Mopsie" — nieodmiennie odpowiadał Dozorca. Tedy Wielebny uroczyście ostatnie postawił żądanie: „Każ iey Dozorco pocałować w zadek Mopsa, lub w zadek Wielkiego Mistrza". Gotomska aż się zakrztusiła i uszczypnęła mnie tak, żem mało nie pisnął. Kandydatka tymczasem wyrozumieć nie chciała: „Co?... Co?..." — jąkać się zaczęła, sądząc że słuch ją zawiódł. Ale Dozorca powtórzył: „Na rozkaz Wielkiego Mopsa masz Suczko pocałować jego lub Mopsa w zadek". — Wtedy kandydatka jak małe dziecko zapłakała i zaczęła krzyczeć, że chce do domu. Ale z jednej strony Salowa głaska, z drugiej Dozorca grzecznie prosi, aby jedno albo drugie dla własnego dobra uczyniła. Ale kandydatka nie i nie. Z początku czule o odpust prosiła, a potem krzyczeć poczęła: „Puśćcie mnie — powiada — niegodziwcy i paskudni, zabawę ze mną czynicie" i dalejże zrywać z oczu zasłonę, ledwo ręce siłą przytrzymali. Tedy ona dalej w spazmy, iż nad bezbronną znęcają się, że ją chcą hańbą okryć na całe życie, że każda uczciwa kobieta brzydzić się nią będzie. Wreszcie gdy doznała, że wszyscy na czułe prośby głusi, jak nie wrzaśnie Salowej: „A ty, babo, coś mnie tu przywabiła. jak chcesz to sama całuj!" — Ażem się zdumiał, że panna z zacnego domu tak powiedzieć potrafi. — Gdy się zakrztusiła z affektacji, Dozorca znów zaczął: że w tym razie nie Osoba lecz imaginacja cierpi, że owe miejsce u Mopsów jest ochędożne, że ten gatunek psów przez swoje dobre i towarzyskie przymioty zasługuje na szczególne względy i że człowiek winien brać z niego przykład wierności i życzliwości. Uparła się kandydatka. Tedy do ostatniego sięgnięto argumentu: Bracia zbiegli się naokół, zaczęli Szpady krzesać i dzikie wydawać okrzyki: „Dobrowolnie przyszła i dobrowolnie próby podjęła, albo niech czyni rozkazanie albo umrze". — „Żywa stąd nie wyjdzie" etc. Wielebny zaś z ołtarza zszedłszy, do piersi kandydatki nagą przyłożył Szpadę: „Nieszczęsna — rzekł głucho — czuyesz chłodne stali dotknięcie? Oto ostrze, które ci młode odbierze życie. Spełniy wolę!" — Gdy znów płakać i rzucać się zaczęła, już ostrzem głębiej nacisnął. „Do trzech tylko liczę!" — Zaś Dozorca z Gorliwym gwałtem przytulili do warg zadek kitaykowego Mopsa, który do tego celu ogonek miał w obwarzanek zagięty i podkasany. — Teraz nie wytrzymała Gotomska, zaniosła się śmiechem i ręce mi wykręcać zaczęła, a za jej śladem cała sala poszła. Trudno było rzeczywiście śmiech utulić. Kandydatka po boju iście Heraklesowym, w pomiętej sukni

[1] dla wygody czytelnika pisownia uwspółcześniona.

z naderwanym ogonem, dziwnie głupią figurę ukazała. — Wielebny wrócił na miejsce, a przeczekawszy wesołość rozkazał: „Moy miły Bracie Dozorco, odeymiy łańcuchy z rąk Suczki i prowadź onę do Ołtarza, sposobem iak prowadzą Mopsy“. — Uczyniwszy wolę Wielebnego Dozorca przyczepił za kółko obróżki smycz i do Ołtarza poprowadził. Tam kandydatka już teraz dobrowolnie uklęknęła do ślubu wierności i za podszeptem Sekundariuszki tak mówiła: „Przyrzekam temu czcigodnemu Zgromadzeniu i całemu prześwietnemu Towarzystwu, że pełnić będę wszystkie yego Ustawy z pilnością, chęcią i gorliwością. Ten moi ślub pod naysroższą karą i razem na moi honor zaręczam“. Mopsy bowiem nie przysięgają jak Masoni. — Odpowiedział Wielebny z namaszczeniem: „Idź Suczko w pokoyu na Zachód“. — Gdy na środku stanęła sali, zapytał jeszcze: „Czy chcesz widzieć światło?“ — „Chcę“ — sama i śmiele odpowiedziała. Wszystkie siostry tymczasem zbiegły się i wyjęły z włosów grzebienie i kolcami zbliżyły do twarzy kandydatki. Dozorca zaś z nagła zerwał opaskę. Widząc blisko oczu las kolców i twarze złe, raz jeszcze zadrżała Ludwika, ale Dozorca rzekł do Sióstr: „Oddalcie się, to młoda Mopsa bliska światła“. — Teraz przemówił Wielebny; zaczął górnie wielu cytując autorów, przy czym nazwę Mopsów tłumaczył mówiąc: iż w słowie Mops zawiera się opis przymiotów, to yest żeby świat wznosił: że yak Mops wierny, przywiązany i łasi się znayomym, tak i każdy z Braci i Sióstr ma mieć dużo miłości do towarzystwa — być fidelis i pomocnym. — Powiedział, że kto do Loży Mopsów przystępuje, od razu najgłębsze inicjacje ma, nie potrzebuje jak gdzieindziej być naprzód Uczniem, potem Czeladnikiem, Mistrzem Doskonałym, Wybranym, Wielkim, Kawalerem Róży, Krzyża — tylko dzięki specjalnej cherubów opiece — od razu choćby po przydomek Kadoscha sięgać możę. Popatrzyłem na Lożę: ziewali, a nawet i spać próbowali, nowa Mopsa, stojąca na środku, słaniać się zaczęła, a Gotomska znów szczypnąwszy mruknęła: „Zawsze tak nudzi“. Biedny Clemens. Wreszcie on wyjaśniwszy znaczenie Figur Symbolicznych, krzyknąwszy „Pilność“, „Szpady do góry“ — ogłosił, że Loża Naukowa zamknięta i do Stołowej poprosił. Wypadli co rychlej.

Przy Loży Stołowej miejsce mi honorowe, koło Ludwiki B. wypadło, z czegom się wielce ucieszył. — W czasie posiłku, rękę mi niespodzianie uścisnęła i... *(tu rękopis zniszczony i kilka kart wydartych).*

MIECZYSŁAW LISIEWICZ

JERZY WOLFF

Książka o sztuce i życiu Pankiewicza

Cézanne mówił, że pragnie mieć rację nie w słowach, tylko na płótnie, my — młodzi polscy malarze — nie możemy sobie na taką ekskluzywność pozwolić, bo nikt inny za nas racji mieć nie będzie — na papierze.

Ogromny materiał recenzyjny, związany z niedawną wystawą malarstwa francuskiego, dowodzi jak względnie łatwo pisać dziś o francuskiej sztuce drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Piszącemu wystarczy sięgnąć do bogatej, godnej zaufania bibliografii tyczącej tego okresu.

Nasze malarstwo, współczesne epoce impresjonizmu we Francji, jest puszczą, w której wyrąbano dotąd znikomą ilość ścieżek do rozumnej konkluzji prowadzących. Nawet dzieło krytyczne St. Witkiewicza uważane być może raczej za materiał źródłowy; Witkiewicz zbyt często błądzi po moczarach, zmyliwszy drogę.

Doskonała książka Józefa Czapskiego o Józefie Pankiewiczu [1], która ukazała się przed paru dniami na rynku księgarskim, jest etapem wielkiej wagi w naszej walce o polski światopogląd w dziedzinie plastyki.

Niejedną sprawę tam poruszoną i rozstrzygniętą uważać można za załatwioną raz na zawsze. W przedmowie zaraz na początku Czapski mówi, że Pankiewicz uważał zawsze „doskonałość artystyczną“ za „rzecz najważniejszą“; dlatego Pankiewicz, jakkolwiek byśmy się do jego malarstwa ustosunkowali, ma prawo do naszego szacunku.

Autor nie wystrzyga sylwetki portretowanego w czarnym papierze i nie nakleja jej na białe tło, tylko otacza swojego bohatera atmosferą, w której żył — naprzód Warszawy, potem Paryża.

Książka porusza bardzo wiele zagadnień, bo ramy jej w drugiej części, zawierającej rozmowy z Pankiewiczem w Luwrze, rozsunięto niemal w nieskończoność. Dzięki Czapskiemu problematyka malarstwa francuskiego i malarstwa w ogóle stanie się u nas napewno bardziej aktualna i to nie tylko dla malarzy. Może nareszcie plastyka doganiać zacznie literaturę w kręgu zainteresowań kulturalnego Polaka.

Mówiłem, że nasze malarstwo jest puszczą, puszcza ta wyrosła i rośnie wciąż z nieprawdopodobnej ilości głupstw. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku krytyka warszawska polegała przeważnie „na opisywaniu treści obrazu i na wmawianiu w czytelników, że sztuka polska jest pierwszą pośród sztuk świata“. Człowiek, który pisze w Polsce o sztuce, staje wobec bardzo misternie ułożonego pomnika dla różnych wielkości, wśród których brak właśnie naszych najlepszych malarzy. Artystów takich jak Kotsis trzeba odgrzebywać spod całego stosu bzdur i niechęci.

Dziś już jednak wiele rzeczy uporządkowano, ale w heroicznej epoce *Wędrowca* i *Kłosów* trzeba było trud szukania drogi podejmować bez żadnych precedensów.

Jeśli Pankiewicz jechał do Paryża po raz pierwszy już z pewnym przygotowaniem, to tylko dlatego, że zetknął się ze sztuką A. Gierymskiego i że widział Ermitaż.

Krótki, bo tylko dziewięciomiesięczny, pobyt paryski zdecydował o przyszłości malarskiej zarówno Pankiewicza jak i Podkowińskiego, który z nim razem pojechał.

Ale obaj „wracają za wcześnie“.

Teraz zaczyna się „najcięższy okres w życiu Pankiewicza“. Warszawa ówczesna nie mogła mu dać żadnego pokarmu, a wspomnieniami tylko nie mógł żyć wiecznie. Obaj po pewnym czasie tracą widzenie impresjonistyczne, Pankiewicz zaczyna operować walorem, a Podkowiński literaturą.

Przed nami, młodymi, stoi doniosłe zadanie rewizji sądów o naszym wieku dziewiętnastym. Trzeba zbudować o nim pogląd oparty nie tylko o wiedzę faktyczną i anegdotyczną, ale przede wszystkim o świadomość malarską.



JÓZEF CZAPSKI — AUTOPORTRET

„Lata, w których Pankiewicz jest corocznym gościem Francji, nie tylko mistrzem, ale też współaktorem tego przełomowego okresu, to lata wrzenia w kotle sztuki francuskiej“ — pisze Czapski i wprowadza nas w atmosferę tamtych lat.

Historia malarstwa francuskiego ostatnich lat kilkudziesięciu ze swoją przedziwną bujnością talentów, ze swoim dynamizmem i wpływem, sięgającym do najdalszych zakątków ziemi, staje się dla polskiego czytelnika zjawiskiem coraz bardziej znanym i bliskim.

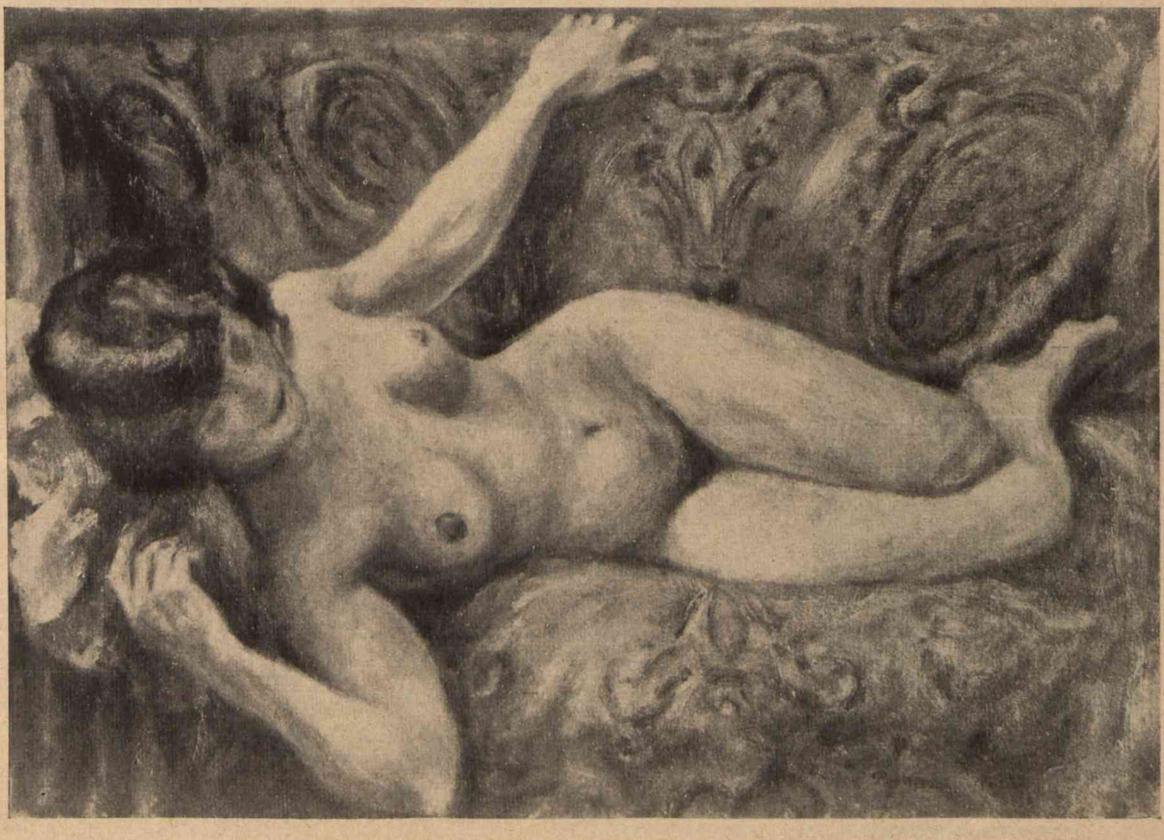
Im silniejszy i głębszy nawiążemy kontakt ze światem zachodniej kultury, z której i Polska przecież wyrosła, tym pewniej głos nasz będzie słyszany na Zachodzie, tym więcej zaczniemy własnych zdobyczy dorzucać do ogólnego dorobku ludzkości. Jeżeli mamy coś swojego do powiedzenia, a mamy na pewno, wymiany wzmocnią nas tylko i wykształcą, na nauce u obcych nie stracimy nic, zyskamy tylko własne oblicze godne Polski.

Sądy Pankiewicza o malarzach — nieraz drażniące, „niesprawiedliwe i apodyktyczne“ — zmuszają do szukania kontrargumentów, pobudzając umysł do ruchu, otwierają głowę. Malarz znalazłszy tam materiał do rozważań przedłuży swe obcowanie ze sztuką poza godziny pracy artystycznej, dla laika malarstwo przestanie być dziedziną hermetycznie na cztery spusty zamkniętą.

Baudelaire w swoich krytykach plastycznych mówi: „Nienawidzę Horacego Verneta“ — i od tej nienawiści podnosi się temperatura książki. W monografii Czapskiego nie ma nienawiści, ale jest duża wiedza, kultura i „czucie dobrej sztuki“: to bardzo wiele.

W odczycie swym o malarstwie francuskim przytaczał on odpowiedź Wyspiańskiego na pytanie, „dlaczego marnuje się tyle talentów“. „Bo nie pracują“ — mówił Wyspiański; Czapski dodał: „Bo nie myślą“.

JERZY WOLFF



JÓZEF PANKIEWICZ — AKT

[1] JÓZEF CZAPSKI: *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce.* M. Arct, 1936.

KAROL IRZYKOWSKI

OSTATNIE PREMIERY WARSZAWSKIE

TEATR POLSKI: *Cezar i człowiek*, sztuka w 3 aktach Adolfa Nowaczyńskiego.

Wydaje się czasem, jakby Nowaczyński pozazdrościł laurów Cwojdzińskiemu. Pisze sztukę stosowaną o renesansie we Włoszech i o Koperniku. Raz po raz potrąca się o jakieś nazwisko czy nazwę, godną odszukania w leksykonie. Inwentarz spory. Rendez-vous ówczesnej elity politycznej i intelektualnej, jeśli nie na scenie i w aluzji, to przynajmniej w jakiejś wzmiance, na jakimś marginesie. Od razu pierwsza scena: Kopernik na dworze Borgiów sięga chciwie do stosu starych skryptów łacińskich — oto macie humanizm. Kto nimi rozporządza? Macchiavelli, otóż i tego macie, później będzie wam mówił paradoksalne sentencje ze swojego *Księcia* o pożytkach tyranii. Ale na ławie leży skrypt nowy: *Mandragora*, dzieło tegoż Macchiavellego, więc i o niej się mówi, przy tym wspomni się o Arioście. Wnet słyszymy: Kallimachos. Sekretarzem księżny Lukrecji Borgii jest Diego Colombo, bratanek odkrywcy Ameryki. Wspomina się o Rafaelu, o Leonardzie da Vinci. W epilogu sztuki, którego się nie gra w teatrze, ale który można przeczytać w wydanym przez Gebethnera i Wolffa tekście całego dzieła, występuje ośmioletnia Bonita, przyszła królowa polska Bona. O Polakach się oczywiście dużo wspomina, Lukrecja każe sobie ich kraj pokazać na mapie. Autor korzysta z każdej sposobności, aby powiedzieć coś erudycyjnego — nie dla popisu, broń Boże, z czystego zamiłowania. To co jego samego bawi, powinno bawić także widza lub czytelnika. To jego kolor, pole harców jego wyobraźni.

W ten sam sposób Szajnocha, Szujski, zacząwszy od dramatu, webrnęli w historię, stali się uczonymi. Na każdego twórcę czyha jakaś uczoność; czym starszy, tym bardziej go zjada, jak narośl.

Takie jednak przystawanie przy każdym kwiatku na historycznej łączce nie świadczy dobrze o temperamencie dramatycznym. Nowaczyński pisze właściwie eposy w formie dramatycznej, podobnie jak najbliższy mu z dramaturgów niemieckich, Grabbe. Przypuszczam, że w ciągu swej długiej praktyki pisarskiej Nowaczyński sobie ten swój *genre* dobrze już uświadomił. Ani nie myślę robić tu scholastycznej piły co do różnicy między epiką a dramatem — tym bardziej że dziś reżyserzy chętniej zajmują się sztukami tego rodzaju niż dramatami właściwymi, sami przyrządzają powieści na scenę, bo między jednym a drugim gatunkiem stwierdzono jeszcze coś trzeciego: teatralikę.

W sztukach pisanych tą metodą na pierwszy plan wysuwa się figura ludzka jako sylwetka, jako gest, jako lapidarne powiedzenie. Grabbe rozmyślnie polował na takie szczegóły, zresztą nie licząc wcale na wystawienie w teatrze, — dać pięćdziesiąt scen, każda na innym miejscu, to go nic nie kosztowało. Nowaczyński chce być grany w teatrze, przeto swoją rzecz komprymuje, koncentruje, o ile może przy tej znacznej ilości figur i rozprószeniu wątków. Nawet w najbardziej mozaikowym utworze znajdą się doraźne, przypadkowe momenty dramatyczne, kontrasty, konflikty, napięcia, które nagle biorą słuchacza w posiadanie. Tak jest i tutaj. Dać to, o czym autor marzył: atmosferę, ducha renesansu — czy mu się to udało? czy to w ogóle może się udać? Ale gdy na scenę wchodzi militarny gębacz, komendant Michelotto, i gromko opowiada o świeżym zwycięstwie Borgii, otwierając skrzynie z łupem, — a równocześnie Kopernik, opodal zatopiony w rękopisach, nic z tego nie słyszy, to jest ładny efekt teatralny: Mars i klerk. W ogóle zaś ten kontrast jest w sztuce zasadniczy i nazywa się według autora: Cezar i człowiek. Przepaść między światem polityki i wojny a światem nauki pociągnęła Nowaczyńskiego jako temat, ale przede wszystkim od strony, rzekłbym, publicystycznej. Ci, co o nim rozprawki pisać będą, może nawet zauważą, że od czasu *Fryderyka Wielkiego* Nowaczyński przebył pewną ewolucję ideologiczną.



„CEZAR I CZŁOWIEK"
SCENA MIĘDZY MACCHIAVELLIM I KOPERNIKAMI

Grabbe nie był publicystą, kochał swego Hannibala i Napoleona i Sullę bezinteresownie, co najwięcej kipiało w nim przeciw filistrom i z tego powodu wolał być nawet z Cezarami. Nowaczyński jest publicystą wojującym. Kopernik jest mu drogi nie tyle jako naukowiec, ile jako obywatel-opozycjonista, jako ktoś, co potrafi samemu Cezarowi Borgii nagadać słowa prawdy, czyli okazał odwagę cywilną i naraził się na coś gorszego niż Bereza. Na nieszczęście dla Nowaczyńskiego, Kopernik nie był ani Galileim, ani Giordanem Brunem, ani Urielem Akostą. Nowaczyński potrzebował Uriela Akosty, zastąpił go od biedy Kopernikiem. Dla jego potrzeb uczuciowych rzeczywistość okazała się macochą. Więc ją nagiął, zgwałcił, skorzystał z *licentia poetica* w szerokiej mierze, w autentycznych ramach dał całkiem nieautentyczną historię. Wprawdzie Kopernik nie potrzebuje stawać na rozdrożu między poczuciem prawdy a chęcią życia jak tamci męczennicy nauki, — i przez to rzeczy całej brakuje istotnego ostrza, — zawszeć jednak przelatują nad nim cienie śmierci, Cezar Borgia insynuuje mu herezję i zagraża mu stosem. Od katastrofy ratują go inni, zakochana w nim Lukrecja, kardynał Farnese, popychają go, on sam nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa, — co również nie wychodzi na dobre dramatyczności, czyni dramat dość zewnętrzną awanturą.

Tylko sceny między Borgią a Kopernikiem mają w sobie prawdziwe napięcie dramatyczne. Kiedy Cezar zwąchawszy nową ofiarę, zaczyna ją osaczać, znęcać się nad nią, teroryzować, łamać. Junosza-Stępowski, który nieraz tak demonicznym być umie, nie stanął w tych scenach na wysokości zadania, za wiele miał cynicznego humoru, za mało łaknienia krwi. Rola Kopernika, bardzo trudna, bo tak lakoniczna, oschła i na pozór niemrawa, przypadła p. Wilamowskiemu. Na miejscu autora nie byłbym z jego gry zadowolony, a może miałbym pretensje także do reżyserii.

Jest jeszcze trzecia ważna rola: Lukrecja Borgia, która żywi do Kopernika *„amore sacro"* nie *„amore profano"* (jak zapewnia p. Lorentowicz w programowym artykule w *Teatrze)*. Autor chciał ją mieć wzniosłą, fantazyjną i drapieżną, ale jej temperament renesansowy okazuje się tylko w stosunku do wrogów, także do brata, w stosunku zaś do Kopernika jakoś to ciepła woda, kocha się w nim jak gimnazistka w profesorze. Bardzo dobrze zagrała ją p. Andryczówna; zapowiada się ona jako wielka tragiczka, ma gesty, akcenty wspaniałe, trzeba ją wypróbować w którejś sztuce koturnowszej.

PS. Ponieważ zanosi się na to, że sztuk historycznych będzie się w Polsce pisało coraz więcej, trzeba autorów przestrzec przed pewnym nietaktem, który się nazywa *„vaticinatio ex eventu"*, wieszczenie ze skutku. Wiemy dziś, że Kopernik wygrał, więc Cezar, który go wyśmiewa za jego system astronomiczny, przesuwający centrum świata z ziemi na słońce, łatwo wydaje się nam śmieszny. Faktycznie nie jest śmieszny. Zresztą wątpię, czy Kopernik zdawał sobie sprawę z filozoficznych konsekwencji i z socjalnych analogii swego odkrycia, czy się domyślał, że dokonał demokratyzacji świata, a przez to samo i pewnej degradacji ludzkości. W odniesieniu do ludzkości, nie do brył materii, później Kant (i Fichte) musiał dokonać czynu, który — właśnie — nazwano antikopernikańskim, wykazać, że człowiek jest przecie centrum świata. Więc Cezar, z paskudnych motywów, ujął się przecież za słuszną sprawą.

Podobny nietakt popełnił także Iwaszkiewicz, gdy w *Lecie w Nohant* znęca się z lekka nad panią Sand za to, że wynosi się ponad Chopina.

TEATR NOWY: *Wolna kobieta*, sztuka w 3 aktach A. Salacrou.

Jakoś dramat francuski od pewnego czasu nie uprawia kultu zręczności i *Wolnej kobiety* słucha się tak, jakby ją napisał Ibsen albo jaki inny pół-Niemiec. Sztuka z jakąś tezą, z problemem? No no, co sobie ci Francuzi fundują. I znowu w rezultacie chodzi im o podtrzymanie nadwątlonej idei rodziny, tradycji. Wpierw jednak musi się przezwyciężyć ideę wolnej miłości. Trzeba przyznać, że w sztuce Salacrou ta idea wyrażona i przeprowadzona jest bardzo silnie. Łucja zostawia kochankowi wolność, nie przyjmuje jego oferty małżeńskiej, ponieważ miłość gardzi utrwaleniem, zawsze powinna się wahać, jak szale u wagi. Nie jest to nowoczesne życie ułatwione, to coś więcej. Ale i to już było, np. za czasów „moderny": u nas w sztuce M. Szukiewicza *Zawód*, w Niemczech w głośnej wówczas *Hannie Jagert* Hartlebena. W obu sztukach właśnie kobieta puszcza się na eksperymenty. Ale jeszcze w dramacie Immermanna *Cardenio i Celinda* również kobieta odrzuca małżeństwo i wygłasza hymn na cześć wolnej, powiedzielibyśmy: dynamicznej, bo nie stabilizowanej miłości.

U Salacrou odwrót od tego hymnu do tradycji gniazda rodzinnego jakoś się nie tłumaczy. Autor ułatwia sobie sprawę, kompromitując swoją bohaterkę nieuzasadnienie poza kulisami. W III akcie przychodzi ona, sprzeniewierzywszy się swej miłości i sobie, nie wiadomo dlaczego. Jesteśmy pod wrażeniem niesprawiedliwości. Tym bardziej, że Łucję gra p. Lubieńska, pierwsza i jedyna amantka naszej sceny, Julia Capuletti, z rzewnym, wibrującym głosem. Jej partner, p. Wesołowski, zwykle zbyt lekkoduszny, niespodziewanie ujawnił, że potrafi być poważny i tragiczny. Jest jeszcze ważna kontrastowa rola starej panny, która niegdyś niepotrzebnie wyrzekła się swego szczęścia, — w tej roli podoba się publiczności p. Wysocka, mnie nie, bo jest za mało groteskowa.

TEATR LETNI: *Król włóczęgów*, amerykańska komedia muzyczna w 4 aktach. Tekst: B. Hooker i W. H. Post, przekład: Wł. Szeluta. Muzyka R. Friml. Teksty śpiewne: Julian Tuwim.

Coś jak *Baron Cygański*, lecz zamiast cyganów — dziady, złodzieje i włóczęgi z *Notre Dame de Paris* W. Hugo z średniowiecza. Na ich czele poeta Villon, sam złodziejaszek, co się spod stryczka urwał, autor sławnego *Testamentu* (przekład Boya). Ale Amerykanie to wszystko sfałszowali, przystosowali do smaku nowojorskiego, według metod Metro-Goldwyn czy Paramountu. Złodzieje? Bandyci? Raczej tylko ludzie swobodni, weseli, którzy lubią wino, mówią nieprzyzwoite wyrazy, ale za to kochają swoją paryską ojczyznę, Villon zaś to przebrany Cyrano de Bergerac, dżentelmen w każdym calu. Romantyzm tej czeredy pogorszony jest jeszcze przez jej zupełną nieautentyczność, a chuda fabuła, nie pomysłowo rozwinięta (Villon jeden dzień królem) nie wynagradza owych braków.

Za to muzyka jest pikantna i tęga. *Pieśń Paryża* śliczna i płomienna jak *Marsylianka* rozpala aktorów i publiczność, śpiewa się ją na żądania z dziesięć razy. P. Brochwiczówna celuje w śpiewie, p. Damięcki w grze jako Villon. Komizm tej operetki, łatwy do przeszarżowania, prowadzi dyskretnie p. Znicz.

KAROL IRZYKOWSKI



K. JUNOSZA-STĘPOWSKI
JAKO CEZARE BORGIA

WITOLD JANUSZEWSKI

DRESZCZ

Drży dojrzały niepokój połyskami srebra
w szumiącym łanie zboża... Któż przyjdzie, by zebrać
kołysaną powoli, kłosową tęsknotę,
zanim lipcowa burza zwali łan pokotem?

Są słowa, które dziwnie w zdania się nie mieszczą...

Myślę „zboże" — i widzę łany w zbożnym dreszczu.

Poszum idzie głęboki, parny, od korzeni,
nad kłosami wiruje rozgrzane powietrze.
Kiedy fala przyziemna z podniebną się zetrze —
płynie łan połyskami srebra i zieleni.

Siła żaru zapładnia wir zmieszanych przeżyć.
I jest chwila. I Słowa już słowem nie mierzyć.

Czy tylko szum wyrazów i podwójnych znaczeń?
— zaczynam czuć inaczej i widzieć inaczej:

Jaskółki wypływają na podniebny połów,
ostre są skrzydeł cięcia — i linie błyskawic.
Skłębiłeś mroczne siły. Wśród burzy objawiasz
wielką alchemię nieba. Bij złotem chmur ołów!

Dziwnie jest. Wiatr nacicha. Już w oczy nie wieje.
I ciężkie, pierwsze krople spadają w Nadzieję.

O burzo! O młodości! Znów — jak szumią łany...
Dlaczego chciałem nazwać ów dreszcz nienazwany?

WITOLD JANUSZEWSKI

PION

SZTUKA I ANTENA

ANDRZEJ RYBICKI

ZAGADNIENIE TWORZYWA RADIOWEGO

Artyzm radiowy powstaje dopiero, szuka nowych dróg przez coraz to nowsze i coraz to śmielsze doświadczenia, znajduje się w fazie eksperymentalnej i improwizacyjnej. Każdej próbie teoretycznego ujęcia osiągnięć dotychczasowych i snucia domniemań na temat przyszłych dróg rozwoju — grozi nadmierna subiektywność, a tym samym niepowszechność i chwiejność. Z drugiej jednak strony, brak ustaleń teoretycznych, powszechnie uznanych i ważnych, sprawia, iż jedynym materiałem badań i rozmyślań bywają przeżycia własne — pisarskie, reżyserskie, czy aktorskie. Przeżycie duchowe człowieka, mającego słuchawki radiowe na uszach, albo też znajdującego się w polu dźwiękowym megafonu, jest — jak wiemy to wszyscy — zupełnie inne, niż przeżycie, które stwarza scena teatralna w ludziach, siedzących na widowni. Scena teatru, obrzeżona barwnymi dekoracjami, zalana zmiennym światłem reflektorów, pełna widzialnego ruchu lub widzialnej nieruchomości, jest źródłem, z którego płyną w stronę widzów zjawiska dwoiste: i dźwiękowe i wzrokowe. Zjawiska te uzupełniają się wzajemnie, zestrajają się w harmonijną całość, w sugestywną jedność, w upewnienie o jakimś pełnym, realnym bycie — wystarczające, aby widz teatralny przeżył pewien wstrząs, np. tragiczny, bez wysiłku ze swej strony, niekiedy nawet przy nastawieniu zupełnie biernym. Radiosłuchacz natomiast zdany jest na wymowę wrażeń jednorodnych, wrażeń tylko dźwiękowych; słuchając najlepszej nawet radiowej audycji, musi natężać wyobraźnię, musi dopełniać słyszany dźwięk do dotykalnego ujrzenia treści, musi nieustannie tę treść współbudować i współtworzyć.

Przeżycie widza teatralnego polega na interpretowaniu, porządkowaniu, modulowaniu i zestrajaniu wrażeń gotowych. Przeżycie słuchacza radiowego polega na wytwarzaniu — imaginatywnym oczywiście — wrażeń nowych. Widz teatralny podobny jest do transformatora elektrycznego, który przeinacza i potęguje energię, dostarczoną mu w gotowej postaci; radiosłuchacz podobny jest do generatora energii elektrycznej, który—pod wpływem jakiegoś pobudzenia, jakiejś zachęty zewnętrznej, wzbudza w sobie zjawiska całkowicie nowe. Widz teatralny zmienia pełnię przeżycia zewnętrznego w pełnię przeżycia wewnętrznego; słuchacz radiowy zmienia cząstkę przeżycia zewnętrznego — cząstkę, daną samym tylko dźwiękiem — w wyobrażenie pełni tego zewnętrznego faktu i w pełny też owej fikcji równoważnik wewnętrzny: myślowy, wzruszeniowy. Ambicją widza teatralnego jest stać się krytykiem czyjejś pracy; mimowolną powinnością radiosłuchacza jest być tej obcej pracy współautorem. Człowiek, który widzi scenę, czuje się w stosunku do niej intelektualnie czynny: może wpływać na aktorów scenicznych szeptem, oklaskiem, wreszcie — wyczuwalnym dla artystów teatru — wzmożeniem, lub osłabieniem uwagi. Człowiek, który obcuje z przekazywanym obrazem życia tylko za pośrednictwem dźwięku, jest bierny.

Tworzywem radia jest dźwięk; — zdanie to słyszy się bardzo często, mimo iż jest to powiedzenie bardzo niedokładne i bardzo niepoprawne. Dźwięk bez żadnych uważniejszych określeń — jest tworzywem innej zupełnie gałęzi artyzmu, mianowicie muzyki. Należy nieco uwyraźnić, może nawet poszerzyć — w ogóle określić wedle znamion wyodrębniających — ten rodzaj dźwięku, który bywa tworzywem pracy i sztuki mikrofonowej. Stanowisko dźwięków muzycznych w całokształcie radiowego tworzywa nie jest istotnie ważne, ani też szczególnie charakterystyczne. Chwila, w której muzyka staje się jedynym tworzywem pracy radiowej, — chwila audycji muzycznej niekiedy bardzo pięknej i miłej — posiada przecież cechę pewnej niezwykłości, charakter gościnnego występu. A to dlatego, że radio nie wpłynęło dotąd w sposób oryginalnie konstatujący na kompozycję muzyczną, tak jak umiało wpłynąć na kompozycję literacką. Nie powstała dotychczas odrębna muzyka radiowa, — powstało natomiast odrębne radiowe piśmiennictwo, które bez mikrofonu straciłoby rację bytu. Musimy wydatnie poszerzyć zakres muzycznych dźwięków, jeśli staramy się określić bez reszty cały materiał foniczny, z jakim spotyka się praca i twórczość radia. Skok, jaki nam tu wykonać trzeba, jest zaiste bardzo wielki. Powiedzmy od razu, że istotnym, pełnym tworzywem radiowym jest dźwięk, wydany przez najwspanialszy, najpotężniejszy, najbardziej tajemniczy instrument — przez cały świat. Radio istnieje po to, ażeby chwytać i przekazywać dźwięk świata.

Jakkolwiek bądź jednak potężnie rozrośnie się ludzka umiejętność słyszenia zjawisk okolnych, — tych zjawisk, które są i pozostają *przedmiotami* ludzkiego poznania, jakkolwiek bądź głęboko przeniknie mikrofon w otaczający naszą świadomość świat zewnętrzny, — wyniki tego połowu dźwięków poza granicami myśli ludzkiej utworzą tylko część, tylko połowę radiowego tworzywa. Poza tą połową pozostanie nadal potężny, niezbadany, nęcący, tajemniczy i stokroć bardziej twórczy kraj samego ducha, nęcące i wieczyście zmienne *wnętrze* świadomości człowieka, — warstwa *podmiotowa* wszelkiego poznania, której wyrazem w stosunku do otoczenia jest słowo mówione. Powiedzmy tedy, że na tworzywo radiowe składają się dwie grupy dźwięków: słyszane dźwięki świata zewnętrznego i mówione akty świata psychicznego. Tworzywo radiowe jest dwoiste: składa się z olbrzymiego zbioru zjawisk zewnętrznych, o ile tym zjawiskom zdołamy nadać cechy słyszalności i ze zbioru — może jeszcze większego — zjawisk wewnętrznych, duchowych, o ile zjawiska te zdołamy wypowiedzieć przy pomocy słowa. Mikrofon stoi na pograniczu tego, co poznaje, i tego, co jest poznawane — i z nieporównaną wiernością odtwarza zarówno dźwięczność ducha, jak i dźwięczność świata.

W ślad za tą dwoistością radiowego tworzywa, za dwoistością mówiącego ducha i słyszanego świata, musiała powstać dwubiegunowość radiowej produkcji. Musiały wyłonić się dwa — biegunowo sobie przeciwne — typy radiowych tworów. Po jednej stronie powstał typ radiowego dzieła, polegającego na podsłuchu dźwięków świata okolnego. Dzieło takie ma pewną ustaloną nazwę; jest to najogólniej pojęty — reportaż. Po drugiej stronie wyłonił się, a raczej wyłania się powoli — typ radiowego dzieła, zasadniczo inny, — mianowicie wypowiedź treści psychicznej, wypowiedź słowna przeżyć duchowych, wewnętrznych, czyli — najogólniej pojęte — słuchowisko. Możliwości mikrofonu są jednak tak subtelne, tak wielorakie i tak złożone, że zasadniczy podział tworów radiowych na podsłuchy otoczenia, czyli reportaże, i na wypowiedzi treści myślanej, czyli słuchowiska— nie wystarcza. Trzeba pomiędzy te dwa typy włączyć, interpolować kilka typów pośrednich radiowej audycji. Trzeba dalej w obrębie samych słuchowisk wyróżnić kilka odmian, jak gdyby pracujących nad tym, aby wyłonić ze siebie najczystszy, idealny typ słuchowiska. Oba te zadania wchodzą w skład arcyważnego zagadnienia, mianowicie problemu klasyfikacji szczegółowej tworów radiowych. Pracowano nad tym problemem wiele, — nie osiągnięto jednak dotąd wyników trwale zadowalających. Brak oficjalnych ustaleń jest tu o tyle pomyślny, że skłania każdego pisarza do zastanawiania się nad rodzajami radiowych audycyj, a w szczególności nad zdaniem sobie sprawy ze stanowiska, jakie zajmuje — i z roli, jaką spełnia dane dzieło radiowe w całokształcie radiowej twórczości.

Mniemam, że na pierwszym miejscu wśród wszystkich radiowych tworów należy postawić akcję chwytania i przekazywania dźwięków okolnych przez sam mechanizm radia. Sam czysty podsłuch mechaniczny, jeżeli mikrofon znajduje się przez cały czas chwytania dźwięku w miejscu tym samym; jeżeli dalej do transmisji dźwięku nie jest dodane, dorzucone żadne słowo objaśnienia — nazywam taki twór *czystym radiowym reportażem*. Przedmiotem takiego czystego reportażu może być jaki bądź pogłos i pogwar życia, śpiew słowika, koncert orkiestry symfonicznej, dźwięk dzwonów kościelnych albo mowa dyplomaty. Słowo ludzkie, podsłuchane i przekazane w ten obojętny, mechaniczny sposób, nie pełni tu swej roli właściwej, nie jest dla mikrofonu ważne, jako wytwór finalny złożonego, wewnętrznego, psychicznego aktu, jest natomiast podchwycone i rzucone w przestrzeń, jako przedmiot całkowicie zewnętrzny, którego geneza nie wpływa w żadnej mierze na sposób transmisji. Jest tylko zewnętrznym, akustycznym zjawiskiem, jest pewną wiązką drgań fonicznych, nie powiązaną harmonijnie, nie zestrojoną w sposób umyślny z podźwiękami otoczenia; jest pewnym swobodnym zaburzeniem przestrzeni, tylko słyszalnym i tylko słyszanym. Z żywego wytworu zostaje zdegradowane do rzędu przedmiotów martwych; toteż — dla tej niepełności, dla tej cząstkowości właśnie, mówimy tu tylko o reportażu.

Jeżeli w toku omawianej reportażowej audycji, w celu lepszego uchwytu obojętnych, zewnętrznych dźwięków, położenie mikrofonu ulega zmianom, jeżeli do przekazywanego mikrofonem dźwięku dodawane są umyślnie uboczne objaśnienia słowne, nazywam taki twór *radiowym reportażem montowanym*.

Reportaż montowany nastręcza niejedną trudność natury wykonawczej. Wysłannik radia, znajdujący się na terenie jakiejś akcji sportowej, militarnej, czy też w pobliżu jakiegoś naukowego doświadczenia, musi posiadać dwie cechy niezbędne: pokaźny zasób wiedzy fachowej, oraz dar bystrej orientacji, przy pewnej — powiedziałbym — ascezie słowa. Drobne niepowodzenia wstępne przy tego rodzaju pracy reporterskiej były kilkakrotnie przedmiotem parodii.

Omówmy pokrótce dalszą, bardziej już złożoną formę audycji. Jeżeli twór radiowy złożony jest z dźwięków, zebranych na taśmę *stilla* lub na płyty, jeżeli później próbujemy odtworzyć te dźwięki w bezpośrednim następstwie, natenczas powstaje t. zw. czysty montaż dźwiękowy.

Celem takiego czystego montażu jest odtworzenie skupione, syntetyczne — jakiegoś nastroju: np. nastroju budzącego się rano miasta, albo gwaru i ruchu na dworcu kolejowym czy w hali fabrycznej. Montaże dźwiękowe mają pewną niemiłą cechę: oto choćby były uwite i osnute z najweselszych gwarów, z samego śmiechu, — są zawsze smutne, — i to bezradnie smutne. Czegoś im brak.

Jeżeli słowo żywe wchodzi w skład radiowego tworu już nie jako element tylko uboczny i tylko objaśniający, ale jako czynnik organicznie zrośnięty z resztą dźwięków, czynnik wpływający na rzeźbę dźwiękowego tła i sam przez to tło rzeźbiony, jeżeli słowo bywa chwytane mikrofonem, jako zjawisko żywe, zestrojone w sposób umyślny z innymi zjawiskami, jeżeli wreszcie ważność słowa zależy tylko i jedynie od stosunku tego słowa do innych przekazywanych dźwięków — wówczas taki twór radiowy należy nazwać najogólniej słuchowiskiem.

Jeżeli słowo żywe, dotąd tylko podrzędne, lub równorzędne innym dźwiękom, nagle nabierze rumieńców i z narzędzia stanie się istotnym celem audycji, — celem, najważniejszym dla pisarza, dla reżysera i dla aktora, — wszystkie zaś inne dźwięki przyjmą rolę względem żywych słów podrzędną, — wówczas mamy przed sobą właściwe słuchowisko słowne.

We właściwych słuchowiskach słownych ważniejszym od zagadnienia formy artystycznej staje się problemat treści. Owa treść może wejść w dwojaki stosunek do życia i świata, do ludzi okolnych, do wiszącego ponad nimi losu,—do spraw, podległych zwykłemu doświadczeniu, i do spraw, w któ. re można tylko wierzyć. Treść może być albo bierna, albo czynna. Może albo tylko kopiować, biernie powtarzać kształt i wygląd życia, albo też jakoś to życie sądzić, jakiemuś niezmiennemu prawu je poddawać, jakiś niewzruszalny wyrok nad nim ferować, dokądś je prowadzić. W obrębie właściwych słuchowisk słownych — odróżnijmy tedy słuchowiska o treści biernej — i słuchowiska inne: takie, które w sposób aktywny, zdobywczy odsłaniają, rewelują to, co w życiu tkwi, a co jest tajemnicze. Ten ostatni rodzaj słuchowiska, w którym misją słowa jest czynne, twórcze wykrycie i oznajmienie niezmiennych, nadżyciowych praw, — ten rodzaj, jakoby wieńczący całą ewolucję słuchowisk, nosi miano dramatu radiowego.

Nieocenioną ważność kulturalną posiada fakt dogmatycznej postawy odbiorczej radiosłuchacza: owa mimowolna, że tak powiem, pokora poznawcza, przejawiająca się skłonnością do *wierzenia*. Dramat właściwy, nie tajmy tego—schodzi ze scen europejskich, a w ślad za tym słabnie w zbiorowiskach ludzkich świadomość, lub choćby tylko przeczucie tajemnicy, tkwiącej w życiu. Prawo, rządzące dziejami świata, owo prawo, które w życiu rozdaje ból, — prawo *losu*, — może być wszczepione w człowieka dwoma tylko obrzędami: modlitwą i wstrząsem dramatycznego przeżycia. Do wysokości historiozoficznego prawa podniosłbym przeświadczenie, że aktywność twórcza kultury danego narodu zależy wprost od natężenia i od głębi pełnionej sztuki dramatycznej. Nie tylko, jako dziedzictwo — może przemijające — po teatralnej scenie, lecz również jako najbardziej organiczny wykwit całej radiowej pracy i sztuki, winien dramat dźwięczeć jak najintensywniej w mikrofonach tych rozgłośni, które są świadome swej kulturalno-dziejowej misji i odpowiedzialności tworzenia wartości wielkich i trwałych.

Tworzywo radiowe jest dwoiste: słyszany świat i mówiący duch. Praca radiowa ma dwa bieguny, dwa czyste przejawy: reportaż i dramat. Na tych dwu torach należy oczekiwać najwydatniejszego rozwoju.

ANDRZEJ RYBICKI

PLASTYKA W PRASIE

W Bohdanowie Ruszczyca. W 23 n-rze *Podbipięty* Jan Bułhak zamieścił fragment swej większej pracy o Ferdynandzie Ruszczycu, która niebawem ma się ukazać w druku p. t. *Dwadzieścia sześć lat z Ruszczycem*. Autor wspomina o swej pierwszej wizycie u Ruszczyca w Bohdanowie, o otoczeniu artysty, o atmosferze jaka panowała w starym bohdanowskim dworze, a także o pewnych zakątkach zabudowań i ogrodu, które posłużyły malarzowi jako tematy lub motywy do jego *Potoku wiosennego*, *Wychodźców*, *Balladyny*, *Ziemi* i in.

Przy naszym kompromitującym stanie tego rodzaju literatury należało by wyrazić szczerą radość z zapowiedzi ukazania się podobnego dzieła, gdyby nie pewne momenty, budzące poważne obiekcje. Tak np. spotykamy się z „elementarnymi siłami przyrody, usobionymi i działającymi w plastyczno-barwnych stężeniach".

Nie chcemy na podstawie szczupłego fragmentu sądzić o całości pracy, jednak dobrze by było, aby Bułhak zechciał ominąć te wyraźnie niebezpieczne momenty, lub jeszcze raz je przemyśleć.

Arkady. W ostatnim numerze Arkad, za miesiąc czerwiec, St. Rogoyski daje sprawozdanie z niedawnego „Salonu rzeźby" zorganizowanego przez IPS. Po wstępie, charakteryzującym naszą nieciekawą historię rzeźby, autor zastanawia się nad dzisiejszymi możliwościami rozwoju rzeźby polskiej i tak pisze: „Na prowincji wyrastają coraz częściej pomniki, nie mające ze sztuką nic wspólnego. Nawet stolica nie może się tego ustrzec (pomnik Kilińskiego). Budowle monumentalne nie potrzebują w Polsce rzeźb, gdy tymczasem szereg mocarstw europejskich zastrzega ustawowo udział plastyki w kosztorysach gmachów publicznych". Tym też tłumaczy autor artykułu brak na omawianej wystawie rzeźby monumentalnej i jej niewysoki poziom, który jest też rezultatem naszej ubogiej tradycji rzeźbiarskiej.

JERZY ŻEBROWSKI

SNOBIZM A WYBRYKI JĘZYKOWE

Życie języka w mieście, wobec znacznej pod względem kulturalno-społecznym różnorodności elementów składowych, płynie odmiennymi łożyskami niż w względnie zamkniętym i jednolitym środowisku wiejskim. A jedną ze znamiennych cech dla miasta jest wzajemne przenikanie się gwar różnych grup socjalnych, który to fakt budzi nieraz wiele zastrzeżeń, najczęściej w postaci zwykłego uogólnienia: „Język warstw wykształconych zachwaszcza się mową plebsu miejskiego, a ten pretensjonalnie zaczyna naśladować mowę warstw wyższych".

Oddziaływania te nie są jednak tak proste jak to się wydaje autorom zacytowanego zdania, po wtóre zaś pod względem zasięgów i pobudek emocjonalnych różnią się one od siebie całkiem wyraźnie.

Przede wszystkim gwary niższych sfer miejskich przez styczność z językiem „oświeconym" z konieczności m u s z ą nim przesiąkać, a chociaż stąd, wskutek niewspółmierności elementów treści pozajęzykowych do zasobu formalnego, wypływają często dziwaczne skrzyżowania i wykolejenia, zjawisko to nie przestaje być normalnym procesem psychicznym, a dopiero gdy na tym podłożu spotkamy się ze świadomym a przy tym nieudolnym naśladownictwem mowy „wyższej", wówczas mamy do czynienia z właściwym objawem snobizmu.

Wypadnie tu zaliczyć nieraz bardzo pocieszne popisywanie się znajomością wyrazów obcego pochodzenia: owe wszystkie *konstantowania*, mówienie komuś *przez per ty*... do przesady częste, w niezupełnie zresztą odpowiednich związkach i towarzystwie, używanie słówek modnych i wytwornych: „*absolutnie* nie masz zielonego pojęcia", „*bynajmniej* (!) raz mi się udało" (zamiast *przynajmniej*), „*ewentualnie* tamuj się zobaczymy" (autentyczne!) itp.

Odmianką tego snobizmu klasowego jest również b. znamienny snobizm zawodowy, a mamy tu na myśli przede wszystkim jego stałych nauczycieli i popularyzatorów t. j. niedouczonych a pretensjonalnych dziennikarzy, którzy swoim prawdziwie „uczonym" językiem starają się zaimponować zwykłym śmiertelnikom i „przeciętnej" inteligencji.

Oto „arcytypowe i obercharakterystyczne" próbki nędznych „w najserioźniejszym znaczeniu" świecidełek tego pokroju:

„Nasze sensorium emocjonalne" i „Jej estetyka — to etos, jej kalogatija — to nie dekoracja" — to tylko tytuły szarych artykulików w codziennych pismach, ale co gorsza, że ta podniosłość naukowa ściśle się nieraz łączy ze „specymenem nieudolnej fantazji", która ukazuje nam nie tylko „tragedię pokrytą szorstkimi alureami"(!) czy „duchowe blindaże przed totalną rozpaczą", ale wręcz „tragiczną ambiwalencję snobizmu i potworności" (cytaty z materiału zbieranego przez inż. J. Rzewnickiego w *Poradniku Językowym*, rocznik 1934 i 35/36).

Z drugiej strony w sferach t. zw. „wyższych", odznaczających się na ogół ruchliwszą czy raczej błyskotliwszą psychiką, można zaobserwować stałą dążność do świadomych odchyleń od norm i najrozmaitszych dziwactw językowych, które, choć różnicują się zależnie od indywidualności i wykształcenia mówiącego osobnika, wszystkie jednak mają wspólną pobudkę: chęć przełamania szablonowości codziennej mowy. Najniższym stopniem tej tendencji są:

a) analogie fonetyczne typu: *jaco taco* zamiast *jako tako*, zapewne pod wpływem krakowiaka „albośmy to jacy tacy jacy tacy...", *rumbarbarum* zam. *rabarbarum* (wtenczas kiedy jeszcze rumba nie była znana!)... analogie dalsze, często niejasne: *dowciapny, substelny, pintelka* (pętelka)...

b) przestawki głoskowe i sylabowe: *tko* zam. *kto*, *wylanazek* zam. *wynalazek*, *leci pitak* zam. *lepiej ci tak*, *walety i zady* zam. *zalety i wady*...

c) zastępowanie wyrazów przez podobnie brzmiące (asonacja): *omydliłem się*, *garbata* (herbata), *bydle co* (byle co)... nieraz można się tu dopatrywać i pewnych skojarzeń pozajęzykowych: *woskowy* (wojskowy), *romantyzm* (reumatyzm), u Fredry

Cierpię mocny romantyzm w ręku, w nodze, boku,
Mam kaszel, zawrót głowy i bielmo na oku.

A. Fredro: *Pierwsza lepsza.*

a więc gwoli uciesze zwolenników antyromantyczności Fredry „jawny" dowód, że romantyzm uważał on za chorobę!

d) wyrównania nieprawidłowych paradygmatów: *oni ją* (jedzą), *ludź* (człowiek)... w zakresie fonetyki *mogiemy* (możemy), *ręcami* (rękami)...

e) umyślne używanie niewłaściwych końcówek: *nogoma*, *kaczków*, *wykiwi* (wykiwa)...

f) naśladowanie fonetyki gwarowej oraz doraźne użycie z języków obcych, gwar ludowych albo zawodowych wyrazów i zwrotów, nie przyswojonych jeszcze w danym środowisku.

W zacytowanych kategoriach mamy nowotwory i przekształcenia mechaniczno-formalne, które są dopiero surogatem, zawiązkiem właściwej twórczości językowej. Za pomost między tymi czysto formalnymi ekspresjami a nieco wyższymi, gdzie wchodzą także w grę i treści wyobrażeń pozajęzykowych, mogą nam posłużyć już przykłady asonacji typu „romantyzm" w znaczeniu „reumatyzm", od której niedaleko odbiegają:

g) neologizmy, głównie obliczone na efekt oryginalności albo komizmu słownego: *kajać się* (jeździć kajakiem), *studniarz* (student), *rozpłaszczyć się* (zdjąć płaszcz), *endekos i sanatokles* (endek i sanator)...

h) żartobliwe etymologie ludowe: *pepejsowiec*, *judeologis* (Nowaczyńskiego), *ciucia* (ciocia), *sobielizant* (solenizant), *Makarończycy* (Marokańczycy — chyba przez skojarzenie z włosko-faszystowskim makaronem)...

I w końcu na najwyższym stopniu ekspresji językowej stoją oryginalne neologizmy słowotwórcze i semantyczne, porównania, przenośnie, omówienia... o wyraźnym zabarwieniu stylizowania zwykłych wypowiedzi, i w tej rubryce nie ma ścisłej granicy między amatorskim poetyzowaniem szarej mowy a właściwą sztuką słowa.

Krótko streszczając:

Język warstw wykształconych przedostaje się do niższych gwar miejskich, co jest istotnym i koniecznym procesem asymilacji językowej (w szczególnym wypadku snobizm), same zaś gwary miejskie obok gwar ludowych, zawodowych i języków obcych są tylko cząstką jednej, zupełnie prymitywnej zresztą, siły ożywiającej mowę i to głównie warstw pseudo-wykształconych, a dopiero mechanizacja tych środków ekspresywnych może pociągnąć za sobą właściwe naleciałości.

JERZY ŻEBROWSKI

NOWY AKADEMIK LITERATURY



KORNEL MAKUSZYŃSKI

WŚRÓD PERIODYKÓW

Nowy numer *Marcholta* (za kwiecień — czerwiec b. r.) przynosi na miejscu czołowym dwie prace teoretyczne z zakresu estetyki. Zdzisław Żygulski omawia szeroko zagadnienie „formy wewnętrznej", kreśląc jego historię od Plotyna, twórcy pojęcia, poprzez G. Bruna, Shaftesburego do estetyki niemieckiej, która zajmowała się nim przez sto lat z górą, z wielką gorliwością i gruntownością. Okazuje się jednak, że w miarę postępu tych dociekań i spekulacji pojęcie „formy wewnętrznej" dzieła sztuki komplikowało się coraz bardziej. „Plotyn widział w *endon eidos* zapewne pierwotną wizję artysty, Shaftesbury nazywa formą wewnętrzną ukrytą w dziele duchową zasadę twórczą, od której zależy jego postać". Wiele takich mglistych ogólników napłodzili myśliciele niemieccy XIX wieku. Rozprawa Żygulskiego daje żywy dowód, jak chwiejne i mętne są podstawy estetyki idealistycznej. Idzie w niej o głębsze powiązanie dzieła z osobistością twórcy i jego życiem wewnętrznym; powiązanie, które wykraczałoby ponad trywialny psychologizm; jak dotąd jednak rezultatem tych prób jest zazwyczaj tylko zawiły i czczy werbalizm.

Pokrewne refleksje nasuwa zamieszczona w tymże numerze praca Stefana Szumana *Wstęp zasadniczy do zagadnień wychowania estetycznego.* Prof. Szuman roztrząsa i próbuje rozwiązać ten kłopotliwy dylemat, że piękno sztuki stanowi odrębną rzeczywistość a przecież poprzez tę odrębność wkraczamy jakoś z powrotem w dziedzinę praktyczną. Trudno nam jednak uznać rozwiązanie autora za wystarczające; praca jego ma charakter swobodnego essayu, o jasnym stylu, przejrzystym układzie, zdobnego w starannie i ze smakiem dobrane cytaty, — nowego przynosi niewiele i nie odznacza się tą ścisłością i precyzją wysłowienia, jakiej wymagamy obecnie od prac teoretycznych. Najciekawszą część artykułu stanowi dowcipna charakterystyka pięciu typów złych konsumentów sztuki: estety, znawcy, sentymentalnego romantyka, smakosza i darmozjada. Niektóre szczegóły i spostrzeżenia są tu godne La Bruyère'a.

W petitowych uwagach i notach zwraca uwagę recenzja prof. Kołaczkowskiego z *Wolności tragicznej.* Znajdujemy w niej kilka uwag bardzo przenikliwie charakteryzujących poezję polską okresu mijającego. Oto one: „Słuszniejszą — jak wszelka zapowiedź po spełnieniu — wydaje mi się po *Wolności tragicznej* nazwa Skamander. Jako zrealizowany już wyraz tej podświadomej może wtedy, zuchwałej młodzieńczej chęci skojarzenia klasycznego piękna z współczesnością, gloryfikacji tej współczesności—na przekór rozterce dziejów... Nadto ten zbiór poezji Wierzyńskiego tłumaczy mi i to, czegom dawniej nie rozumiał, ten dziwny jakiś sentyment jego grupy dla Puszkina przy *jednoczesnym* krytycznym na ogół ustosunkowaniu się do romantyzmu. W nim bowiem, w Puszkinie, wielbiono wywiedzione ponad romantyzm dziwne skojarzenia: klasycyzmu z realizmem oraz czystej poezji z poetycką gloryfikacją państwa... i rzeczywistości. A perspektywiczne skróty oblicza dziejów w tym tomie, skojarzenia ekspresjonizmu z dążeniem do klasycznej posągowości i powagi, tłumaczą sympatię dzisiejszych poetów dla Norwida".

W czerwcowym numerze *Przeglądu Współczesnego* na miejscu czołowym znajdujemy piękny artykuł Fortunata Strowskiego *Paradoksy Marszałka Józefa Piłsudskiego.* Prof. Strowski, syn polskiego emigranta i matki Francuzki, wykłada literaturę francuską w Sorbonie. Artykuł jego nie ma wielkich pretensji; jest, jak autor skromnie zaznacza, „szkicem tylko, wyrażającym osobiste odczucia autora". Odczucia to jednak wcale niebanalne i ciekawe. Prof. Strowski podkreśla odmienność i pozorną anachroniczność postaci Marszałka jako powstańca, żołnierza i naczelnika narodu, aby tym silniej zaakcentować we wniosku prekursorstwo jego w dzisiejszym świecie. Piłsudski-powstaniec hartował się duchowo w celi więziennej „i w tym urzeczywistnił ideał przyświecający ascezie zakonników średniowiecznych"; Piłsudski-żołnierz „zauważył, że w armiach nowoczesnych zanikło pojęcie *Człowieka.* Armie stały się olbrzymimi maszynami... Piłsudski, mimo że się znał na technice rzemiosła wojennego, w niczym technika nie przypominał. Przypomina on nie tyle dowódców nowoczesnych, którzy są przede wszystkim szefami swych sztabów, co wodza uzbrojonych zastępów w średniowieczu: mógł dowodzić wojskiem Krzyżowców, byłby znakomitym wielkim mistrzem Templariuszy lub Zakonu Krzyżowego z czasów, gdy ich członkowie byli jeszcze prawdziwymi sługami Boga". I wreszcie Piłsudski-naczelnik narodu, stroniący od pompy, wolny od wszelkiego aktorstwa, przypomina raczej francuskiego Henryka IV lub Bernarda z Clairvaux, aniżeli współczesnych sobie dyktatorów europejskich.

Człowiek tego rodzaju nie znalazłby posłuchu w krajach „gdzie cywilizację mierzy się dobrobytem, a wielkość potęgą materialną". Nie było przypadkiem, że zrodził się on i działał w Polsce. Bo — jak kończy prof. Strowski swe uwagi — „paradoksem jest nie tylko Marszałek Józef Piłsudski. Jest nim poniekąd i naród polski".

W tymże numerze *Przeglądu* prof. Ingarden drukuje bardzo interesujące i pouczające rozważania „o tak zwanej prawdzie w literaturze". Rdzeń zawiłego problemu mieści się w tym: „gdy spotykamy w utworze literackim zdania w rodzaju „i nie miłować ciężko, i miłować — nędzna pociecha", możemy je traktować dwojako: albo jako zdania wyrażające jakiś sąd prawdziwy (np. w danym wypadku jako aforyzm pesymistyczny), albo też — i ta właśnie postawa przynależy dziełu sztuki — jako elementy formalne utworu literackiego. Subtelne rozważania Ingardena mają na celu dokładniejsze wyznaczenie i sprecyzowanie powyższej linii granicznej.

W *Przeglądzie Powszechnym* z czerwca b. r. J. M. Święcicki publikuje drugą część swej pracy poświęconej *Krzyżowcom.* Święcicki zarzuca autorce *Krzyżowców* uleganie pesymizmowi, niezgodnemu z wiarą katolicką. Pesymistyczne ujęcie krucjat w powieści Szczuckiej tłumaczy autor wpływem ideologii pacyfistycznej oraz jansenizmu w stylu Mauriaca. Poza tym wiąże *Krzyżowców* z tradycją St. Brzozowskiego, M. Zdziechowskiego i innych wyznawców filozofii tragizmu, bolejących nad nieuleczalną nikczemnością natury ludzkiej, która tylko w niektórych momentach doznaje przejaśnienia za sprawą Łaski. Święcicki sądzi, iż powieść w takim duchu utrzymana nie będzie pokrzepiała serc, nie zjedna kościołowi wyznawców, i ma za to pretensję do autorki. Ludzie są słabi, wiara ich może się zachwiać pod wpływem gwałtownego zburzenia legendy wieków średnich, i „z tą słabością winien się powieściopisarz katolicki liczyć". Osobliwy to i zasmucający wniosek; cóż by Święcicki i *Przegląd Powszechny* napisał o Bernanosie?

KSIĄŻKI NADESŁANE

ŚLIWIŃSKA EWA: *Historia naszych zbóż.* Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych. Lwów 1937. Str. 89 + 4 nlb., 44 ilustr.

FERDYNAND ŚLIWIŃSKI: *Jaką wybrać szkołę?* Praktyczne informacje dla rodziców i młodzieży. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych. Lwów 1937. Str. 87.

BALICKI STEFAN: *Ludzie na zakręcie.* Str. 284. Wyd. Stefana Dippla w Poznaniu. Bez daty.

KAWCZYŃSKI ANTONI: *Dannemora.* Str. 240. Wyd. Stefana Dippla w Poznaniu. Bez daty.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Wilam Horzyca**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.